



Romansk Forum Nr. 6 - 1997

Aubert, Francis Henrik:

Translation Modalities - A Descriptive Model for Quantitative Studies in Translatology 3-28

González-Ortega, Nelson: La poesía y los conceptos de negrismo, negritud y mulatez 29-46

Izquierdo, José María: Memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán 47-74

Neefs, Jacques: Proust dans le temps de l'œuvre - Pour saluer la traduction d'Anne-Lisa Amadou 75-86

Sletsjøe, Anne: Noen betraktninger rundt pikaresken som historisk fenomen 87-113

TRANSLATION MODALITIES – A DESCRIPTIVE MODEL FOR QUANTITATIVE STUDIES IN TRANSLATOLOGY

Francis Henrik Aubert
University of São Paulo

INTRODUCTION

Translation, as indeed any speech act, of any nature or description, is something which occurs between and among individuals and social groups. Translation is also something which takes place between different cultures, ideologies and world images. Furthermore, translation is something which goes on the whole time on the marketplace, involving, in economic terms, an added-value of several US\$ billion a year. Translation is, evidently, something which is done to texts and discourses. And last but, probably, not least, translation is something which expresses itself in sentences, phrases, words. It is my purpose in this paper to provide empirical evidence which demonstrates that, despite the relevance and, indeed, the compelling urgency of adequate investigations into all textual and extra-textual matters related to language in general and to translation specifically, there is still sufficient scope for a closer look into the actual phrase and sub-phrase linguistic mechanisms that manifest themselves in each and every translational act. Indeed, it would be reasonable to expect that the macrostructures revealed on the planes of discourse, text grammar, pragmatics and cultural insertion of texts and their translations in one way or another would be mirrored by the microstructure of sentences, phrases and words. But, if de Saussure's concept of the *signifiant/signifié* relationship being of an arbitrary nature holds good, the challenge remains to determine the manner and the extent of such mirroring.

Beyond the theoretical interest of the approach suggested in the preceding, a number of praxiological circumstances seem to back up the relevance of a descriptive analysis of sub-phrase trends in translation. Thus, the advances in machine-assisted translation over these last 10 or 15 years, and which to a large extent derive from the assembly of workable interlanguage algorithms based on internal linguistic structure. The current 'boom' in bilingual and multilingual terminological studies points in the same direction. And, as pointed out elsewhere,

in the everyday work of professional translators, translation is (or is felt to be) very much a word-centred operation, resorting to dictionaries, thesauri, and the like as the primary external tool in their daily work. Indisputably, this is not the entire truth; far from it. But one might perhaps dare to suggest that it is a significant part of the perceived truth ... (Aubert, 1995)

a perception which, again, underlines the relevance of a technical approach, not in contradistinction to, but certainly in a complementary relationship with the more textual approaches favoured by our times.

TRANSLATION MODALITIES – THE VINAY & DARBELNET MODEL REVISITED

In this paper, one such technical approach will be presented which, it is hoped, will prove of interest not only to translation theory and practice, but to comparative linguistics in general. This approach takes the form of a descriptive model whereby the degree of linguistic differentiation between the original text and the translated text can be measured and quantified, thus affording the possibility of organising and preparing data for statistical treatment.

The origin of such model harks back to Vinay and Darbelnet (1958), who proposed a set of what they termed *procédés techniques de la traduction*. Such procedures, set up on a scale ranging from a kind of ‘zero degree’ of translation (*loan*) and up to the most source-distant procedure (*adaptation*), were originally intended as a didactic reference for the training of future translators.

This model, whatever its shortcomings, has become very popular among scholars in Brazil. In the 70’s, Queirós (1978) submitted as an MA thesis a commented version of the model. Later, Fregonezi (1984) wrote a doctoral dissertation, investigating, with a wealth of detail, the several forms of *transposition*, as illustrated by a French translation of a Brazilian literary text. Barbosa (1990), taking into account recent developments in textual linguistics, proposed a systematic refurbishing of the model. Here, we shall concentrate on the specific line of research which has been termed *translation modalities* and in which the Vinay & Darbelnet model, as amended, is employed for descriptive purposes in such a form as to produce quantifiable data, which, in turn, can be processed statistically, one of the underlying purposes being to introduce a modicum of ‘hard’ data into a field of scientific endeavour (*translation*

studies) commonly understood (and sometimes disclaimed) as (too) ‘soft’.

In 1979-80, within the framework of the diploma course in translation offered at the University of São Paulo, this model was adapted to the aims of a specific project, the purpose of which was to attempt a description of the “degree of differentiation” between the original text and the translated text, using the French, German and English translations of Jorge Amado’s *Gabriela, Cravo e Canela*.¹ In this focus, the model no longer purported to describe *procedures*, but, rather, *products*, and, for this reason, the term ‘technical procedures’ was abandoned, in favour of ‘modalities’.

An investigation into the degree of differentiation – or, in other words, the degree of proximity/distance between original and translated text – implies designing and conducting the research in a fashion which will generate quantifiable data, appropriate for statistical treatment. Here, of course, a certain number of practical and methodological issues became manifest, and had to be conveniently dealt with, of which three were of special importance: (i) to formulate the adequate question; (ii) to define the textual unit which was to serve as basis for quantification; and (iii) to set up an operationally straightforward re-definition of each modality, so as to avert all but minor fluctuations in the classification process.

Within the framework of the project, the question was formulated approximately as “how much (in %) of the original text reappears in the translated text as a given modality?”

As for the textual unit to be considered, from a strictly translational point of view the most appropriate unit would certainly be of a syntactical nature (phrase or sentence). But if such a choice were to be made, the project would expose itself to a number of risks. Firstly, no fixed level of syntax corresponds, at all times or under any circumstances, to **the** translation unit actually considered by the translator, or, indeed, by any two or more translators, but tend to fluctuate, according to several variables: stylistic complexity, argumentative/descriptive strategies, greater or lesser ability/ experience of the translator, etc. (see Catford, 1965). Often, specially – but certainly not only – in technical texts heavily loaded with specific terminology, the translation unit may well coincide with the lexical unit rather than with the syntactical one. And, if a matter of transliteration is to be faced, the particular translation units for such

¹ In its US translation, *Gabriela, Clove and Cinnamon*.

textual segment will, of necessity, correspond to each grapheme/phoneme of the pertinent sequence.

From a descriptive point-of-view, particularly if, as in the present instance, one desires to resort to a modicum of quantification and statistical analysis of specific corpora, the graphically defined word proves to be an adequate choice. Indeed, in all its simplicity, the choice of the word-unit will, with the exception of fringe cases involving proper nouns and the use of apostrophes, hyphens, and the like, provide a counting unit with little or no ambiguity of interpretation and, consequently, with little or no fluctuation from researcher to researcher, thus opening up for the possibility of systematic and wide-ranging corpus-based research, of a more ambitious scope.

The choice of the ‘word’ as a unit of count does not necessarily lead to conducting the observation and analysis as such on a word-for-word basis. Indeed, in order to reply to the question formulated above, each word of the original text has first to be situated within the framework of the phrase, sentence and larger context in which it appears, and only thereafter be traced in the translated text, in which it may explicitly reappear as a single word, as a noun or verb phrase, as a morpheme, a paraphrase or, implicitly, as condensed, hinted at or suggested in any single or multiple solutions given in the rendering offered by the translator. Such choice, therefore, does not imply in adopting any ‘naïve’ theory of language, but merely represents a convenient solution for the quantification of textual data.²

The *procédés techniques* model, as proposed by Vinay & Darbelnet, had to be adapted to the specific needs of corpus analysis. It would be excessively painstaking to dwell on the many trials and errors faced in the course of redesigning the translation modalities. It shall suffice to state, then, that, after a number of experiments, involving several very specific text types, by 1990 a more definite model began to take form and, with a few minor alterations along the line, has thence served as a basis for several specific research projects (and to which we will return shortly). As currently applied, the translation modalities differentiation scale is established as covering the following 13 points:

² Indeed, even if indirectly, the ‘microcosmos’ of the lexical unit can easily be seen as reflecting linguistic, cultural and ideological choices and constraints just as much as the higher levels (sentence, paragraph, text and discourse) do so, in a more explicit and direct manner.

1. *Omission*. Omission occurs whenever a given text segment of the Source Text **and** the information it contained cannot be traced in the Target Text. This qualification is required because, in a number of instances, although the one-to-one correspondence is lost, the information as such is nevertheless recoverable within the Target Text, as in *transpositions* and *implicitations* (see below). Omissions can occur for a several reasons, from censorship to physical limitations of space (in the case of multilingual texts, or in subtitle translation of films), irrelevance of the text segment for the purposes of the translational act – which, it should be stressed, are not always 100% identical to the purposes of the original speech act which generated the Source Text –, etc. Thus, e.g., a translation into English of the Report from the Board of a major Brazilian bank, including a chapter on the so-called *Fundo 157*³, the translation to serve the purpose of assisting the US Internal Revenue in auditing the accounts of a New York branch of the said bank, could very well delete the entire chapter of the *Fundo 157*, which, besides its complexity, could not possibly concern the US Internal Revenue, since no such funds were created in, located at or managed from the New York branch office.⁴

2. *Transcription*. This is the real ‘zero degree’ of translation, and includes text segments which are the common heritage of the two languages involved (e.g. numbers, algebraic formulae, and the like) or, contrariwise, which pertain to neither the source language or the target language but to a third language and which, in most cases, would be deemed as loan words or expressions already in the original text (e.g. Latin phrases and aphorisms – *alea jacta est*).⁵ Transcription is also likely to

³ A mutual stock fund, under the administration of the several bank institutions involved, in which local taxpayers (natural persons, only) could invest a certain percentage of their tax payable in any given fiscal year, and deduct such investment from the net value to be paid to the Brazilian Internal Revenue. This system, created for the purpose of stimulating the domestic stock market, was discontinued in the early 80’s, but the amounts invested were not immediately set free (indeed, to this day there are over one million *Fundo 157* accounts in the Brazilian banking system).

⁴ I owe this example to Danilo Ameixeiro Nogueira, professional translator, São Paulo, Brazil.





⁵ DEvidently, not all Latin expressions retained in texts will be treated as transcriptions. Different European languages draw differently from the Latin heritage, even in the field of Law, which is traditionally closely related to Roman culture. Thus, the Latin legal expression *in rem judicatam*, employed in English legal texts, will normally correspond to the Brazilian Portuguese *transitado em julgado*. And

occur whenever the Source Text contains a word borrowed from the Target Language.

3. *Loan*. A loan is a text segment of the original text in the language of the original text and which is reproduced in the translated text, with or without specific loan-word markers (inverted commas, italic, bold, etc.). Proper nouns (including place names) are favourite loans, as well as terms and expressions directly related to specific anthropological and/or ethnological realities. It should be noted, however, that Source Language orthography is, in itself, insufficient evidence to classify a text segment as a loan. Thus, in Brazilian Portuguese, *office-by* and *outdoor* have become an integrated part of the lexicon; indeed, have acquired distinct Brazilian Portuguese meanings⁶, and should therefore not be reckoned as loans.

4. *Calque*. A word or expression borrowed from the source language but which (i) has undergone certain graphical and/or morphological adaptations to the conventions of the target language and (ii) is not found recorded in recent major dictionaries of the target language.⁷

5. *Literal translation*. Within the descriptive model presented herein, *literal translation* is synonymous of *word-for-word translation*, in which, upon comparing the Source Text segment and the Target Text segment, one finds (i) the same number of words, in (ii) the same syntactical order, employing (iii) the ‘same’ word classes and (iv) the lexical choices can be contextually described as interlinguistic synonyms, e.g.:

Her	name	is	Mary
			
<i>Seu</i>	<i>nome</i>	<i>é</i>	<i>Maria</i>

only a certain familiarity with the works of the Norwegian author Alexander Kielland will provide the key for the adequate reading of *mensa rotunda* inserted in a Norwegian text, and which implies in no allusion either to academic symposia or to the Arthurian legends.

⁶ *Messenger* and *billboard advertisement*, respectively.

⁷ This might be felt as a rather makeshift definition, but it is the only operationally sound criterion. Under any other option – including the original definition proposed in *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, the distinction between calques and integrated words and expressions becomes hazy, and subject the survey to excessive fluctuation and uncertainty.

or

Den	første	dagen	i	mai
↕	↕	↕	↕	↕
The	first	day	of	May
O	primeiro	dia	de	maio

6. *Transposition*. This modality occurs whenever at least one of the three first criteria for literal translation is not met, i.e., whenever morphosyntactic rearrangements take place. Thus, for instance, if two or more words are collapsed into a single word (as in **I visited** Ø *Visitei*) or, on the contrary, expanded into several lexical units (e.g. **Kindergarten** Ø *Jardim de Infância*), or if the word order is altered in any manner (as in **remedial action** Ø *ação saneadora*), or if there is a change in word class (e.g. **should he arrive late** Ø *se ele chegar atrasado*) or any combination of these is found, however ‘literal’ the respective meanings may be said to be, they are not structurally literal, and are classified as *transpositions*.⁸

7. *Explicitation/Implicitation*. Two sides of the same coin, whereby implicit information contained in the Source Text is made explicit in the Target Text (e.g. by paraphrase, footnotes, and the like) or, conversely, explicit information contained in the Source Text, identifiable with a given text segment, is converted into an implicit reference. Thus, for instance, in a translation into Brazilian Portuguese, the qualification of *Brasília* as the *Federal Capital of the country* is a self-evident and redundant piece of information, which it will most often be to the translation’s advantage if tucked away into the implicit information of the Target Text. In the opposite translational direction, however, it might be found convenient, for the purposes of the translation, to render such information explicit for the foreign reader.

8. *Modulation*.⁹ Modulation is said to occur whenever a given text segment is translated in such a manner as to impose an evident shift in the semantic surface structure, albeit retaining the same overall meaning

⁸ *Transpositions* can be obligatory – imposed by morphosyntactic structure of the target language – or optional, at the discretion of the translator.

⁹ *Modulations*, much like *transpositions*, can also be obligatory or optional. An hypothesis yet to be investigated suggests that optional *transpositions* and *modulations* represent a significant portion of the actual linguistic evidence of the exercise of the translator’s freedom.

effect in the specific context and co-text. Or, to resort to Saussure, the *signifiées* are partially or wholly different but the same *sens* is, generally speaking, retained. Modulation can take a number of different forms, ranging from discrete variations, e.g.:

It's very difficult Ø *Det er ingen lett sak*

up to differences in which nothing in the respective surface structures would remind the observer of their translational equivalence, which can only be recovered by observing the context-bound *sense*, as in

Articles of Association Ø *Selskapsvedtekter*; contrato social;

There's something fishy here Ø *Det er ugler i mosen*; tem carne neste angu

Corporal imbecility Ø *Impotens*; impotência

9. *Adaptation*. This modality is typically a cultural assimilative procedure; i.e., the translational solution adopted for the given text segment establishes a partial equivalence of *sense*, deemed sufficient for the purposes of the translational act, but abandons any illusion of 'perfect' equivalence, including cultural false cognates, e.g.:

English	×	Norwegian	×	Brazilian Portuguese
Hobgoblin	×	<i>Nisse</i>	×	Saci-Pererê
Squire	×	<i>Lensmann</i>	×	Juiz da Paz
Sheriff	×	<i>Politimester</i>	×	Delegado
MA in Linguistics	×			<i>Mag. art. i Lingvistikk</i> ×
		Mestrado em		
		Lingüística		

10. *Intersemiotic translation*. In certain instances, specially in the so-called 'sworn translation' mode, figures, illustrations, logos, trademarks, seals, coats of arms and the like, found in the Source Text, are rendered in the Target Text as textual material, e.g.

[Upper left corner: printed Great Seal of the Federative Republic of Brazil.]

11. *Error*. Only obvious muddles are classified as errors, as in

<p>... only twenty per cent from the schools make the grade.</p>	<p>Ø</p>	<p><i>... 20% seulement des écoles conduisent leurs élèves au succès.</i>¹⁰</p>
---	----------	--

This category does not include translational solutions perceived as ‘inadequate’, as stylistically inconsistent, etc., since, in such cases, a subjective bias is inevitable and could bring about major distortions in the final results.

12. *Correction*. Not infrequently, the Source Text contains factual and/or linguistic errors, inadequacies and blunders. If the translator chooses to ‘upgrade’ the Target Text in comparison with the Source Text, a *correction* shall be deemed to have taken place, e.g.

<p>The US deficit a × mounts to several hundred <i>million</i> dollars</p>	<p><i>USAs underskudd be løper seg på flere milliarder dollar</i></p>	<p style="text-align: center;">×</p> <p><i>O déficit atual dos EUA monta a cen- tenas de bilhões de dólares</i></p>
---	---	--

13. *Addition*. Any textual segment included in the Target Text by the translator on his/her own account, not motivated by any explicit or implicit content of the original text. Addition must therefore not be mistaken for one of the forms of transposition (one word translation as a sequence of words – phrase), nor for explicitation. Additions can occur in a number of different circumstances, e.g. in the form of comments (‘veiled’ or explicit) by the translator, when facts which occurred after the production of the Source Text justify the elucidation. Thus, a Source Text referring to the Iron Curtain as a contemporary political fact may, in the Translated Text, receive a translator’s note, an explanatory paraphrase or even a mere “ex-” prefix, contributed by the translator in view of the geopolitical changes which have taken place in Eastern Europe in recent times.

These translation modalities can occur either in a ‘pure’ state or in ‘mixed’ modes. Very frequently, a *loan* will be accompanied by an ex-

¹⁰ Example extracted from Rosenthal (1976).

plicitation (e.g. in a footnote); a whole text segment (e.g. an adverbial phrase) can be *transposed* to another location within the sentence structure, but internally retain the essential features of a *literal translation*; not uncommonly, *transposition* and *modulation* will also combine in one and same text segment. Such cases can be accounted for separately, under the general heading of *mixed categories* and, depending on the specific purpose of each project, this might be a great advantage. But, if the number of different mixed categories is high, the number of occurrences in each is often found to be rather low, a situation which, among other problems, will make it difficult to recover sufficient data for adequate statistical treatment. In such instances, it will therefore be found to be more convenient to group them with the single categories, the criterion here being to include such occurrences in the category furthest removed from 'point zero'. Thus, if a given text segment is found to be translated as a *loan + explicitation*, it will be accounted for under *explicitation/implicitation* and not under *loan*; in the case of a *transposition + modulation* hybrid, the corresponding number of words classified under this heading will be included in the number of *modulations*; etc.

Before we go on, it should be stressed that the preceding descriptive model bears no specific implication as to the actual nature of language and of each *langue*, but should be quite straightforwardly understood as a one among several possible practical models for conducting a comparative description of the surface structures of the Source Text and its corresponding Target Text.

ANALYSIS OF CONTINUOUS TEXT SEGMENTS

Essentially, two different approaches have been adopted for surveys based on the model described in the preceding. Most frequently, the model has been applied in describing continuous text segment samples (currently, 500 and 800 words per text selected for corpus sampling). This is the case of Alves (1983), Darin (1986), Silva (1992), Zanotto (1993), Camargo (1993, 1996) and Aubert (1994), as well as of current research projects (Gehring). But the model can equally be used for the purpose of analysing specific textual material, e.g. culturally marked words and expressions, as in Aubert (1981) and Corrêa (in course).

Up to the present date, the main focus of this line of research has been turned on the translational relationship between the English and the

Portuguese languages. In Alves (1983), a corpus of published texts in Human Sciences (including Psychology, Communication, Sociology, Linguistics, Philosophy and Economy) was examined, in which the Source Texts were in English and the Target Texts in Brazilian Portuguese. Being the first systematic project conducted after the pilot of 1979-80 (see above), its goals included (a) to check the adequacy of the model in terms of descriptive power and operationality; (b) to verify whether one could speak of a 'norm', a 'general trend' in the statistical distribution of the modalities between a given language pair and within a given text typology. The results are presented in Table 1 below¹¹.

Table 1 – Distribution of the major translation modalities (English ⇄ Portuguese) in texts on Human Sciences

Modalities	Total	
	no.	%
<i>Omission</i>	226	3,0
<i>Loan</i>	0	0
<i>Calque</i>	103	1.4
<i>Literal Translation</i>	4,346	57.2
<i>Transposition</i>	2,792	36.7
<i>Explicitation</i>	0	0
<i>Modulation</i>	36	0.5
<i>Adaptation</i>	0	0
<i>Error</i>	90	1.2
TOTAL	7,593	100.0

Apparently, at least, goal (a) was achieved (although later research came to question the correctness of the very low rates of *modulation* found in this investigation). Goal (b) was also carried through, except that one of the texts (a sample from the specific field of Economy) was found to be so deviating¹² from the others that its inclusion in the corpus disrupted

¹¹ Extracted from Alves (1983). Since Alves' thesis, certain changes have been introduced in the model, and Tables 1 and 2 have been partially rearranged so as to reflect a more current version of the model and afford better comparability with the results of other research projects.

¹² The problem of deviating texts suggests that although a text typology/translation typology correlation has long been considered as self-evident, it is in fact not all that 'automatic', and bears closer investigation (see also Aubert, 1996).

the entire balance. By removing the text on Economy from the corpus, however, the *Khi Square* (Pearson's) test found that the remaining samples formed a fairly homogenous whole in terms of distribution of the modalities, with *literal translation* and *transposition* representing the essential *procédés techniques*, all other modalities playing a rather marginal role. If one considers that *transposition*, as defined herein, is very nearly what Catford (1965) defines as *literal translation* (whilst his *word-for-word translation* is essentially equivalent to what the modalities model terms *literal translation*), overall literality seems to hold a dominant position, despite the 'bad press' such procedure normally receives in the literature.¹³ At the time, this was perhaps the most relevant and fascinating result, since it called for a careful revision of generally accepted 'truth'.

Leila Darin's study on the Brazilian translation of Castañeda's *The Teachings of D. Juan* can be seen as supplementary to Alves' first investigation, concentrating on a text which, despite its anthropological (and, thus, academic) overtures, lies closer in nature to the typology of literature. Conducted at approximately the same time (and thus basically applying the same version of the model, employing the same interpretative criteria), a comparison of the data obtained from both studies (see Table 2) not only confirmed the precedence of *literal translation* and *transposition* as the two major modalities in English-Portuguese translation, but indicated that *modulation* (6%, as compared to 0.8% in the Alves survey) is probably the modality which signals out literary translation.

Silva (1992) represents the first systematic attempt at a revision of the translation modalities. As such, her findings (as well as those of the subsequent surveys) as not entirely comparable with the first two systematic studies described in the preceding¹⁴, although, as will be seen, certain

¹³ At this point, it should be admitted that the relatively high figures found for literal translation and even for transposition are, to a certain extent, the result of having chosen the **word** as the basic quantification unit. In a later study (Aubert, 1987), it has been shown that the larger the unit chosen for quantification purposes (phrase, sentence), the lower the incidence of direct translation procedures.

¹⁴ This is specially true of explicitation/implicitation and modulation.

Table 2 – Comparative distribution of the major translation modalities (English Ø Portuguese) in the surveys of Alves and Darin

Modalities	ALVES		DARIN	
	no.	%	no.	%
<i>Omission</i>	226	3.0	84	1.6
<i>Loan</i>	0	0	49	1.0
<i>Calque</i>	103	1.4	0	0
<i>Literal Translation</i>	4,346	57.2	2,684	50.5
<i>Transposition</i>	2,792	36.7	2,158	40.6
<i>Explicitation</i>	0	0	5	0.1
<i>Modulation</i>	36	0.5	312	6.0
<i>Adaptation</i>	0	0	0	0
<i>Error</i>	90	1.2	10	0.2
TOTAL	7,593	100.0	5,302	100.0

Table 3 – Comparative distribution of the major translation modalities (Portuguese Ø Spanish and Portuguese Ø English) in a literary text.

Modalities	Spanish		English		Total	
	no.	%	no.	%	no.	%
<i>Omission</i>	9	0.5	4	0.2	13	0.4
<i>Transcription</i>	10	0.6	9	0.5	19	0.5
<i>Loan</i>	21	1.2	22	1.2	43	1.2
<i>Calque</i>	1	0.1	1	0.1	2	0.1
<i>Literal Translation</i>	1,061	59.2	756	42.2	1,817	50.7
<i>Transposition</i>	342	19.1	570	31.9	912	25.5
<i>Explicitation</i>	35	2.0	22	1.2	57	1.6
<i>Modulation</i>	299	16.6	400	22.4	699	19.5
<i>Adaptation</i>	3	0.2	4	0.2	7	0.2
<i>Error</i>	9	0.5	2	0.1	11	0.3
TOTAL	1,790	100.0	1,790	100.0	3,580	100.0

overall trends seem to be confirmed. Silva's study also includes a multi lingual approach. Typically a case study, Silva analysed the translations into English and into Spanish of a short story by the Brazilian author Rubem Fonseca (*O Cobrador*). The main purposes here were (a) to verify the initial data found in the 1980/81 pilot project, in the Brazilian

Portuguese-English translational direction, and (b) observe the correlation between language typology and the distribution of the translation modalities. From the onset, it was deemed evident that the translation into Spanish would show a higher incidence of literal translation and transposition than the translation into English, but that it would be relevant to determine the precise values for such greater/lesser proximity. The consolidated results of Silva's investigation are shown in Table 3.

In a certain sense, it is remarkable that, despite the evidently greater typologic proximity between Portuguese and Spanish than between Portuguese and English, in quantifiable terms this difference, although statistically pertinent, is not all that high. True, if one compares the figures for *literal translation* in both languages, the difference is very marked. But if one adds the figures of *literal translation* to those of *transposition* (which, as suggested above, jointly stand for what is commonly conceived of as *literality* in translation), one comes very close to an even balance (78.3% for Spanish vs. 74.1% for English). Furthermore, in both translations, the order of importance for the three major modalities is the same: (1) *literal translation*; (2) *transposition*; (3) *modulation*.

Zanotto (1993) is the first to focus specifically on the correlation between text typology and the distribution of modalities within one and same survey. A selection was made of two samples of literary, legal and corporate texts (English-Portuguese), and the distribution is presented in Table 4.

Here again, the standard hierarchy is observed, *literal translation* being the most frequent modality, followed by *transposition*, *modulation* and *explicitation/implication*, in this order.

The *Khi Square* test indicates that the fluctuation observed is significant ($p < 0,05$) in the following respects:

- (1) *literal translation* is significantly less frequent in literary texts;
- (2) *modulation* is significantly less frequent in corporate texts and more frequent in legal texts;
- (3) *explicitation* is significantly less frequent in legal texts;

Table 4 – Comparative distribution of the major translation modalities (English \leftrightarrow Portuguese) in literary, journalistic, legal and technical texts

	Literary		Legal		Corporate		Total	
Modalities	no.	%	no.	%	no.	%	no.	%
<i>Omission</i>	32	1.1	74	2.6	9	0.3	115	1.27
<i>Transcription</i>	0	0	2	0.2	14	0.5	16	0.18

Translation Modalities – Quantitative Studies in Translatology

<i>Loan</i>	81	2.7	33	1.2	115	3.7	229	2.54
<i>Calque</i>	1	0	0	0	1	0.00	2	0.02
<i>Literal Translation</i>	1,172	38.2	1,275	44.6	1,419	45.7	3,866	42.85
<i>Transposition</i>	726	23.7	624	21.8	705	22.8	2,055	22.78
<i>Ex/Implication</i>	444	14.5	255	8.8	373	12.0	1,072	11.88
<i>Modulation</i>	591	19.3	593	20.7	457	14.7	1,641	18.19
<i>Adaptation</i>	12	0.4	3	0.1	0	0.0	15	0.17
<i>Error</i>	3	0.1	0	0	9	0.3	12	0.13
TOTAL	3,062	100.0	2,859	100.0	3,102	100.0	9,023	100.0

- (4) *loans* are significantly less frequent in legal texts;
- (5) *omission* is significantly less frequent in corporate texts.

A specific noteworthy aspect is the similarity of legal and literary text in terms of *modulation*. Previously (see comments on Alves' and Darin's theses), increased frequency of *modulation* was observed as a possible marker of literary texts. Zanotto's data suggests that, in this respect, legal and literary text share a common distributional feature.¹⁵

Camargo (1993) set as its primary objective to verify whether the translation modalities are capable of mirroring translator idiolect. For this purpose, she selected three published translations of E. A. Poe's *The Cask of Amontillado* into Brazilian Portuguese, respectively by (1958), (1960) and (1970). The results, as presented in Table 5 (see below) were inconclusive, however. Despite apparently evident fluctuations, statistical treatment showed no significant deviation among the translators.

One major finding in this survey is the proximity of the frequency rates for *literal translation* and *transposition*. While in other surveys on English/Portuguese corpora, the difference (to the advantage of literal translation) roughly varies between 10% and 20%, here the maximum difference is less than 7% and, in one instance (TT3), is less than 3%. And, here again, the relevance of *modulation* as a marker of literary translation is manifest, corresponding almost exactly to 1/4 of the entire corpus.

¹⁵ In qualitative terms, however, i.e., in terms of the textual, linguistic and cultural features which generate the increase in modulation, these two text types possibly do **not** share the very same characteristics. At this point, further investigation is required. (See also comments on the Norwegian/Portuguese corpus, below).

Table 5 – Comparative distribution of the major translation modalities in three published Brazilian Portuguese versions of E. A. Poe's The Cask of Amontillado

Modalities	TT1		TT2		TT3		Total	
	no.	%	no.	%	no.	%	no.	%
<i>Omission</i>	46	4.5	69	6.7	46	4.5	161	5.2
<i>Transcription</i>	33	3.2	17	1.7	17	1.7	67	2.2
<i>Loan</i>	1	0.1	0	0	1	0.1	2	0.1
<i>Calque</i>	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Literal Translation</i>	369	35.8	362	35.1	358	34.8	1,089	35.2
<i>Transposition</i>	318	30.9	293	28.5	330	32.0	941	30.4
<i>Ex/Implication</i>	3	0.3	4	0.4	4	0.4	11	0.3
<i>Modulation</i>	244	23.7	275	26.7	256	24.8	775	25.1
<i>Adaptation</i>	11	1.1	6	0.6	8	0.8	25	0.8
<i>Error</i>	5	0.5	4	0.4	10	1.0	19	0.6
TOTAL	1,030	100.1	1,030	100.1	1,030	100.1	3,090	99.9

Although no statistically significant traces of translator idiolect were found manifest in the distribution of the modalities, this does not necessarily mean that the modalities are an inadequate tool for such purpose. In fact, the results might be also read as indicating that, under the period, an unwritten consensus as to how a literary text should be translated was sufficiently predominant to mitigate any noticeable effects on the distribution of the modalities (which, in any case, would be only one among several criteria for defining translator idiolect), and that the pressure of such consensus, together with the actual structural pressure of the source and target languages involved, has, in this case, operated in such a manner as to neutralise any major attempt at innovation. The matter requires, therefore, further investigation, very possibly involving a broader selection of variant translations, before any definite conclusion as to the pertinence of the model for the description of translator idiolect can be arrived at.

The Aubert (1994) study is a more modest investigation into the translational relationship between Norwegian and Portuguese, based on one text representative of legal language (a Police Certificate) and on one text of literary style (a tale from Norwegian folklore). Although the scope of the sample is insufficient for detecting a vast range of aspects, two

aspects are worth pointing out. Firstly, as already indicated in the pilot survey (the German translation of *Gabriela, Cravo e Canela*), in Germanic languages (and English is in many ways a Latin/Germanic hybrid), *transposition* is more frequent than *literal translation*. In fact, in both texts, and despite their mutual differences, *transposition* is twice more frequent than *literal translation*, a circumstance which clearly signals the greater typologic distance separating the Norwegian/Portuguese pair, as compared to the English/Portuguese pair. Secondly, *modulation* also ranks high on the scale (something which one might expect both of legal and of folklore texts, both normally very heavily marked with culture-specific items), leading, in the case of the literary text, to a tie between *modulation* and *transposition* (which is something one would not have outright expected to happen). Whether this is representative of a trend in the Norwegian/Brazilian Portuguese translational relationship or a mere idiosyncratic feature of this particular text and/or translation remains, of course, to be checked against a more varied sample of literary and non-literary texts.

Table 6 – Distribution of translation modalities (Norwegian ∅ Portuguese) in samples of legal and of literary texts

Modalities	Legal Text		Literary Text		Total	
	no.	%	no.	%	no.	%
<i>Transcription</i>	33	5.5	0	0	33	2.8
<i>Literal Translation</i>	141	23.5	102	17.0	243	20.2
<i>Transposition</i>	270	45.0	207	34.5	477	39.8
<i>Ex/Implication</i>	9	1.5	42	7.0	51	4.2
<i>Modulation</i>	129	21.5	210	35.0	339	28.2
<i>Adaptation</i>	18	3.0	39	6.5	57	4.8
TOTAL	600	100.0	600	100.0	1,200	100.00

Camargo (1997) is currently winding off a more ambitious project in the English × Portuguese translational relationship. As a post-doctorate research, she has collected a varied sample of five different text typologies (literary, journalistic, technical, legal, corporate), with six representative texts of each typology, in an attempt to establish a possible ‘norm’ in the distribution of translation modalities in English × Portuguese translation. Hopefully, the detailed data will become available shortly. As of even date (late 1997), it is clear that *transposition* presents no significant

variation from one text typology to another, and that literary and legal texts on one hand, technical, corporate and journalistic texts on the other, seem to organise themselves into two major groups.

Gehring (in course) is preparing a doctoral dissertation which discusses whether translational direction is or is not a pertinent factor for the distribution of translational modalities, and, by extension, whether the possibility of back-translation is tenable or not. With this purpose in mind, she has set up two corpora, both containing texts in the field of Human Sciences (Sociology, History, Economy), one in which the source texts are in English (British or American) and each corresponding target text is in Brazilian Portuguese, and the second one in which source texts are in Brazilian Portuguese and the target texts in English. Only published works (in the source and in the target languages) are being used. Preliminary data seem to indicate that there is indeed no mirrored distribution of the modalities (with the exception of *transposition*), and, thus, that the direction taken by the translational act (or the *from/to* relationship) is, indeed, a pertinent and possibly determining factor, and necessarily results in a shift, from which it will be difficult, not to say impossible, to return to the very same point of departure. Two possible explanations for this can be suggested: (a) that the shift is structurally determined, i.e., that it arises, irrespective of other extralinguistic factors (including translator idiolect), from the actual internal makeup of each language system;¹⁶ (b) that the prevailing translational standards in the respective cultures are sufficiently different to determine different strategies and preferred options. The fact that the distribution of the

¹⁶ This hypothesis is corroborated by the results of a MA thesis by França Pinto (1985), which investigated whether the Brazilian Portuguese and the English relative pronouns, as found in source and target languages texts, were similarly distributed. This investigation also called for setting up two corpora. In the first corpus, in which the source language was Brazilian Portuguese, a sample of occurrences of the relative pronoun *que* was isolated, and each occurrence was traced into the corresponding target language texts (answering the question ‘what has become of the *que*?’). In the second corpus, in which the source language was English, once again a sample of occurrences of the relative pronoun *que* was isolated, and each occurrence was traced back to its plausible origin in the respective source text (answering the question ‘whence has the *que* stemmed from?’). The findings were that the *que* had a significantly distinct frequency and distribution in the two corpora, thereby suggesting that the ‘mirror-image’ hypothesis in comparative linguistics – and as a form of verifying translation quality/fidelity – might be open to controversy.

transposition remains stable in both corpora weighs in favour of the second alternative.

To sum up the findings of research on translation modalities as applied to continuous text samples, one may state that:

- (i) the most frequent modalities are *literal translation*, *transposition* and *modulation*;
- (ii) in the English × Portuguese relationship, *literal translation* is the most frequent modality, followed by *transposition* and by *modulation*, in this order (see Table 1);
- (iii) in the few studies involving Portuguese and other Germanic languages (basically German and Norwegian), *transposition* is more frequent than *literal translation*, whilst *modulation* normally retains its position as the third most frequently employed modality (see, however, the figures for a literary text translated from Norwegian into Portuguese – Table 7);
- (iv) within the translational relationship between the English/Portuguese language pair, in stylistically and culturally marked texts (e.g. literary prose and legal texts), *modulation* can easily correspond to something close to 20% of the total number of occurrences, but drops to less than 15% in other text types (technical, journalistic, etc.), thus suggesting a significant correlation between text typology and the distribution of the modalities;¹⁷
- (v) there is also a clear correlation between language typology and the distribution of the modalities, as evidenced by the figures for *literal translation* found in the several translations of *Gabriela, Cravo e Canela* into French (52%), English (35%) and German (19%), corroborated by the data found for the Norwegian/Portuguese language pair;¹⁸

¹⁷ This is perhaps a self-evident finding. Note, however, that the analysis conducted under the proposed descriptive model enables one to achieve a factual precision and to pinpoint where and how the difference manifests itself on the linguistic plane in translation.

¹⁸ The same remark as for item (iv) also applies here. One thing is to assert that French is typologically closer to Portuguese than English is, and that English is closer to Portuguese than German. It is quite a different matter, and provides a significant plus in terms of our knowledge of the subject, to be able to indicate in actual figures the effective degree of proximity and/or difference between each language pair.

- (vi) the modalities which represent direct solutions (i.e., which involve little or no semantic or cultural mutations – from *transcription* up to and including *transposition*) correspond, in the English/Portuguese translational relationship, to an average of more than 70% of the texts as a whole, a fact which evidences the feasibility of computer-assisted translation for this language pair.

THE ANALYSIS OF ISOLATED TERMS

The second approach – the analysis of specific textual material, notably culturally marked terms – has not been explored with the same thoroughness or intensity. One major investigation was completed in what was still the early stages of this line of research (Aubert, 1981), a follow-up (Corrêa) being currently under development, but for which the final results will not be available before early 1998. For this reason, only the Aubert (1981) research will be considered here.

The problem proposed was to investigate the solutions found by translators to cope with culture and/or environment-specific words and expressions and for which, theoretically speaking, there would be no possible equivalent in the Target Language. For, although theory might be sceptical, translators are certain to attempt at devising solutions, however hesitant, rather than merely cutting out the cultural ‘eccentricities’. Indeed, not infrequently (and very specially in the case of translations of texts generated in developing countries to one of the major developed country languages), it is precisely the exotic nature of the texts and of what they have to relate which appeals to the readers and becomes a major motivation for their translation.

With this aim, the Aubert (1981) study focused on a sampling from two Brazilian texts: Euclides da Cunha’s *Os Sertões* (translated into English by S. Putnam, under the title *Rebellion in the Backlands*) and Jorge Amado’s *Tereza Batista Cansada de Guerra* (translated into English by B. Shelby, under the title of *Tereza Batista Home from the Wars*). In the source language texts, the several culture-specific words and expressions (including all and any repetitions) were identified, and then retraced in the respective translations. For the purpose of analysis, such terms were subdivided into four major areas, based on Nida’s (1945) proposal for the consideration of the different realms of reality in translation (ecological, material culture, social culture and religious – or ideological

– culture). The overall results of this investigation are shown on Table 7 below.

Table 7 – Frequency of Basic Translation Modalities for Culture-Specific Terms in *Rebellion in the Backlands* and *Tereza Batista Home From the Wars*

Modalities	RIB		TBHW		TOTAL	
	no.	%	no.	%	no.	%
<i>Omission</i>	12	1.9	6	1.8	18	1.9
<i>Loan</i>	285	45.2	107	32.2	392	40.7
<i>Calque</i>	5	0.8	0	0	5	0.5
<i>Literal Translation</i>	12	1.9	11	3.3	23	2.4
<i>Transposition</i>	13	2.1	1	0.3	14	1.5
<i>Explicitation</i>	30	4.7	24	7.2	54	5.6
<i>Modulation</i>	6	1.0	67	20.3	73	7.6
<i>Adaptation</i>	247	39.2	90	27.1	337	35.0
<i>Error</i>	20	3.2	26	7.8	46	4.8
TOTAL	630	100.0	332	100.0	962	100.0

A first noteworthy difference, as compared to the general trends observed in the analysis of text sequences, is that *literal translation* and *transposition* here play a very minor role (as one would, of course, have expected), the major solutions adopted being the *loan* and the *adaptation* modalities, jointly equivalent to over half (and, in the case of *Rebellion in the Backlands*, answering for over 4/5 of the sum total). It should also be observed that while the translated text of Euclides da Cunha presents an almost insignificant percentage of *modulation*, in Jorge Amado's text *modulation* stands for 1/5 of the modalities employed in the translation of culture-bound terms. This significant variation might, of course, result from different translational approaches adopted by the respective translators but could likewise be seen in the light of text typology. The sample of culture-bound terms from *Rebellion in the Backlands* was basically extracted from the first chapter (a geographical description of the *caatinga* region of upstate Bahia), being thus closer to scientific and technical discourse, despite the very distinctive style adopted by Euclides da Cunha. The corresponding sample from *Tereza Batista Cansada de Guerra* was gleaned from every tenth page of the novel. As already noted in the textual sequence approach, a high frequency of

modulation seems to be one of the markers of literary translation, and the results of Table 8 can profitably be interpreted with this trend in mind.

Another noteworthy finding in this investigation concerns the number of different subtypes for the *loan* modality. Out of 392 occurrences of *loans*, only 134 are straightforward loans, i.e., without any changes, additions, and the like. The remaining 258 show different variations, including: (i) addition of italics or quotation marks; (ii) removal of italics or quotation marks existing in the source text (as is often the case with words and expression of African or Indian origin); (iii) graphologic changes (e.g. “ç” being replaced by “ss”, or miscellaneous restorations of old-fashioned orthographic conventions); (iv) use of alternative Brazilian Portuguese words or expressions; (v) use of *indirect loans*, mostly through Spanish or French; (vi) addition of footnote or explanatory clauses; (vii) partial omissions; (viii) combination of *loans* with *literal translations*, *transpositions*, *modulations* and *adaptations*; (ix) miscellaneous combinations of the preceding variations; in all, 38 different subtypes, clearly indicating that the *loan* is a very special modality, and could well deserve a special study unto itself.

Finally, considering the distribution by domain, and, for the sake of simplicity, grouping *loan*, *calque* and *literal translation* into a general *direct translation* category, and *transposition*, *explicitation*, *modulation* and *adaptation* into a general *indirect translation* category, the following percentages are found:

Clearly, with tangible referents, *indirect translation* seems to be preferred, whilst with more intangible referents (social relationships and beliefs), *direct translation* is the favoured procedure. The reasons for

Table 8 – Summary distribution of translation modalities by domain

DOMAIN	ECOLOGY	MATERIAL	SOCIAL	IDEOLOGY	AVERAGE
	%	%	%	%	%
<i>Direct translation</i>	38,5	34,6	50,4	79,5	43,6
<i>Indirect translation</i>	54,7	54,9	45,8	12,8	49,7
<i>Others</i>	6,8	10,5	3,8	7,7	6,7

this are not clear, however, and require further scrutiny, also of a qualitative nature.

Some of these findings are still rather tentative, due, *inter alia*, to the fact that the descriptive model was not entirely consolidated at the time

the survey was conducted. Hopefully, Corrêa's project, which is concentrating on the translation of culturally bound words and terms into English as found in three novels by Jorge Amado (*Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Tereza Batista Cansada de Guerra* and *Tenda dos Milagres*), will be able to clarify, confirm or review the data presented in the preceding.

BY WAY OF A CONCLUSION

Despite its power to bring to the forth significant data from the sub-sentence level of translation, there are certain issues which, despite first-glance appearances, would most probably be better served by adopting different approaches and analyses. Among these, the following should be pointed out:

- a. The *translation modalities* model does not adequately detect stylistic and translational markers above sentence level;
- b. Translation quality will only be indirectly suggested by the greater or lesser incidence of *omission* and *error*, without, however, determining the greater or lesser relevance to the translation of each word, phrase or sentence omitted or containing referential errors or mistakes;
- c. It would be a false inference to assume that texts in which direct translation modalities tend to be applied are, for this reason, easier to translate and should therefore be the first to be employed for beginners in translator training courses. Such an inference derives from a simplistic concept of 'translational difficulties' and, probably, on an equally simplistic concept of how translator training should be structured.

On the other hand, the *translation modalities* line of research seems potentially relevant for the study of the following linguistic and translational aspects:

1. A means for measuring interlinguistic typologic proximity/distance;
2. An analysis of correlations between textual typology and translational typology, by verifying whether different text types affect, in a statistically significant (and, thus, predictable) manner, the greater or lesser incidence of the several modalities;
3. As possible consequence of (2.), the method might point towards a definition of text typology from a translational point of view, which does not necessarily coincide with that of discourse ana-

lysis or text grammar; in such respect, it may represent a contribution to the teaching of translation;

4. Other possible correlations: dialect fluctuations (e.g., comparisons involving two translations, one generated in Portugal, the other in Brazil); diachronic variations (e.g. comparing several translations of a given original at different time periods);
5. Provide support to research and development of computer-assisted translation, checking, for the several textual typologies, those which present a sufficient frequency of modalities requiring more simple algorithms (from *transcription* up to and including *transposition*) and which would therefore be more likely to result in acceptable draft translations;
6. Detect the preferred strategies for dealing with specific translation problems (as in the case of the culture-specific terms of *Rebellion in the Backlands* and *Tereza Batista Home from the Wars*);
7. The practice of this methodology might very well assist translation students in acquiring a closer perception of the linguistic similarities and dissimilarities between given language/culture pairs, thus stimulating the growth of *awareness*, which may be claimed to be the core function of translation theory within the framework of translator training courses (Aubert, 1995).

REFERENCES

- Alves, I. (1983) *Modalidades de tradução: uma avaliação do modelo proposto por Vinay e Darbelnet*. Unpublished MA thesis. São Paulo, PUCSP.
- Aubert, F.H. (1981). *A tradução do intraduzível*. São Paulo, FFLCH/ USP. (manuscript)
- Aubert, F. H. (1984) “Descrição e quantificação de dados em tradutologia”. In *Tradução e Comunicação* 4. São Paulo, Álamo.
- Aubert, F.H. (1987) “A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta?” In *Ilha do Desterro*. Florianópolis, UFSC.
- Aubert, F.H. (1994) *As modalidades tradutórias na relação norueguês/português*. Unpublished manuscript. São Paulo, USP.
- Aubert, F.H. (1995) “Translation theory, teaching and the profession”. In *Perspectives: Studies in Translatology*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press.

- Barbosa, H. G. (1990) *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas, Pontes.
- Camargo, D. de C. (1993) *Contribuição para uma tipologia da tradução: as modalidades de tradução no texto literário*. Unpublished PhD Dissertation. São Paulo, USP.
- Camargo, D. de C. (1997) *A distribuição global das modalidades na relação tradutória inglês/português*. (project in course)
- Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation*. London, Oxford University Press.
- Darin, L. (1986) *Translation modalities in the comparison of English and Portuguese – Analysis of excerpts taken from C. Castañeda's novel "The Teachings of D. Juan" or "A Erva-do-Diabo"*. MA thesis. Exeter.
- França Pinto, A. M. (1985) *O pronome relativo: a busca de equivalências tradutórias em português e inglês*. Unpublished MA thesis. São Paulo, PUCSP.
- Fregonezi, D. E. (1984) *A tradução: uma abordagem lingüística*. Unpublished PhD dissertation. Araraquara, UNESP.
- Nida, E. (1945) "Linguistics and ethnology in translation problems". In *Word II*.
- Queirós, M. G. de (1978) *A significação da tradução*. MA thesis. Rio de Janeiro, ECO/UFRJ.
- Rosenthal, E. T. (1976) *Tradução: ofício e arte*. São Paulo, Cultrix/ EDUSP.
- Silva, M. G. G. V. (1992) *As modalidades de tradução aplicadas ao conto "O Cobrador"*. Unpublished MA thesis. São Paulo, USP.
- Vinay, J.P. & DARBELNET, J. (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris, Didier.
- Zanotto, P. (1993) *Tipos de texto e modalidades de tradução*. Unpublished PhD dissertation. São Paulo, USP.

LA POESIA DE LENGUA PORTUGUESA EN AFRICA Y SU RELACION CON LOS CONCEPTOS DE *NEGRISMO*, *NEGRITUD* Y *MULATEZ* *

Nelson González Ortega

A través de los siglos en que europeos y africanos han estado en contacto, se ha producido en Africa y el resto del mundo, en grado diverso, el nacimiento de una nueva *etnia* o mezcla de razas diferentes; una *transculturación* o transferencia cultural del grupo social de los blancos-europeos al de los negros-africanos; una *aculturación* o adopción de aspectos de la cultura europea por los africanos y un *sincretismo religioso* o fusión de creencias religiosas entre Europa y Africa.¹

Dado que la presentación del sincretismo racial y cultural ha sido un aspecto muy recurrente en la poesía de lengua portuguesa de Africa,² propongo en este ensayo el estudio de dicha poesía conforme al siguiente procedimiento analítico:³

- 1) Organizar los textos poéticos y teóricos estudiados aquí tomando como marco referencial los conceptos de «negrismo», «negritud» y «mulatez»⁴

* Una versión más amplia de este estudio se publicará en inglés, bajo el título: «Portuguese-Language Poetry in Africa and Latin America: The Concepts of 'Negrismo', 'Negritud' and 'Mulatez'.» *The Journal of Caribbean Studies*. Vol 13. No 1-2 (1998). Ed. O. R. Dathorne, University of Kentucky. USA.

¹ El sentido antropológico de estos términos puede consultarse en Ezequiel Ander-Egg, *Diccionario del trabajo social*. Bogotá: Plaza y Janés, 1986.

² Empleo también la categoría lingüístico-geográfica: «Africa lusófona» para referirme a los países de Africa en los que el portugués es la lengua oficial y mayoritaria de la población: Cabo Verde, Angola, Mozambique, São Tomé e Príncipe y Guiné Bissau.

³ En este ensayo privilegio el análisis temático de la poesía luso-africana, pues, como bien lo decía Manuel Ferreira, refiriéndose a la poesía del siglo XIX y comienzos del XX: «é difícil ao poeta africano com raízes acentuadas na cultura negra, [...] preso a hábitos, costumes, ritos, isto é, a uma substancial tradição tribal, preocupar-se apenas com exercícios literários (no melhor sentido da expressão) tão exigente é a voz da sua consciência atormentada» (*No reino de Caliban: Antología panorámica da poesia africana de expressão portuguesa*, tomos I, II, III (Lisboa, 1975: 39).

⁴ Los conceptos «negrismo», «negritud» y «mulatez» son considerados aquí, más en su dimensión cultural que racial. Por eso, se puede afirmar que estos conceptos

- 2) Adoptar el concepto de «negrismo» para referirme a los textos poéticos portugueses y españoles de antes de la década de 1920 en los cuales se presenta el negro como figura cómica y pintoresca.
- 3) Adoptar tanto los conceptos de «mulatez» y «mulatez poética» como los tópicos de «exotismo» y «tropicalismo» para indicar la referencia textual a la fusión y confusión de valores culturales europeos, africanos y americanos en la poesía escrita en lengua portuguesa por blancos, negros o mulatos en los siglos XIX y XX.
- 4) Adoptar el galicismo de «negritud» para denominar el fenómeno cultural mediante el cual a partir de 1920 se comienza a transformar la concepción textual del negro y del mulato en los discursos culturales de Europa, del África lusófona y de Las Antillas: de haber comenzado siendo objetos pasivos de la creación poética, el negro y el mulato han pasado a ser hoy sujetos actantes o personajes con identidad literaria propia.

NEGRISMO: EL AFRICANO EN LA LITERATURA PORTUGUESA Y ESPAÑOLA DE ANTES DEL SIGLO XX

La presentación del negro como objeto literario en el discurso cultural luso-hispano no surgió en este siglo, sino que se remonta a fines de la Edad Media, época en la que el español y el portugués ya eran lenguas mayoritarias de la península ibérica. La representación del africano en la poesía de lengua portuguesa y española se da paralelamente a la colonización hispano-portuguesa de América. De hecho, el negro, como personaje literario, aparece poco en la literatura lusitana. Por ejemplo, al comienzo del Renacimiento aparece, en la farsa *O clérigo de Beira* de Gil Vicente (¿1465?-¿1536?), una peculiar referencia al negro, quien transformado en personaje cómico, habla un portugués «deformado»:

Gonçalo.

se superponen cronológicamente. Dado que los críticos de la literatura luso-afro-americana usan estos términos de forma diversa, se irá precisando su significado a lo largo de este ensayo. Por ahora, nótese que empleo el galicismo «negritud» como categoría englobante de la poesía de contenido social escrita en lengua portuguesa en África y, principalmente, a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Paralelamente, empleo el vocablo francés «*negritude*» para referirme tanto al movimiento artístico y teórico de reivindicación de la cultura negra africana surgido en Europa como a la poética que emergió en Las Antillas a partir de la década de 1920. Los principales epígonos de la «*negritude*» fueron los artistas Picasso, Bracque, el intelectual antillano Aimé Césaire (su teórico principal), el poeta senegalés Leopold Sédar Sengor y el intelectual alemán Jahn Jahnheinz).

Dize, negro, es da corte?
Neg. Qu 'esso? Gon. S 'es da corte?
Neg. Ja a mi forro, nam sacativo.
Boso conhece maracote?
Corregidor Tibão he.
Elle comprai mi primeiro;
Quando ja paga a rinheiro,
Daita a mi fero na pé.⁵

De modo semejante, en la literatura española, se muestra al negro como un personaje cómico en el chistoso episodio del *Lazarillo de Tormes* (1554), en el que el hermano menor, negro, de Lázaro ve, por primera vez, a su padre africano y corre aterrorizado hacia su madre blanca, gritando: «¡Madre, coco!» (*La vida de Lazarillo de Tormés*, Ed. Alberto Blecha, 93).

Paralelamente, en la poesía de Félix Lope de Vega (1562-1635) se caracteriza al negro como figura cómica que «deforma» el habla castellana: «Ya a bailar venimo / de Tumbucutú / a Santo Tomé /»⁶. En plena conformidad con la creencia médica y cultural renacentista de que la risa curaba algunas enfermedades, autores del Siglo de Oro español como Góngora, Quevedo y Cervantes presentaron también al negro como un personaje cómico, cuya única función literaria era la de incitar al oyente, lector o espectador a la risa y el humor.⁷

En la América colonial luso-hispana el negro constituía el elemento esclavo de la población; se le consideraba inferior al colonizador, al mestizo y al indio. Por eso, al igual que en las metrópolis ibéricas, se incluía al negro en la literatura colonial sólo para contrastarlo desfavorablemente con el blanco y así hacer resaltar su supuesta inferioridad cultural. Además de destacar en los textos su habla «deformada» en contraste con el lenguaje cuidado de la clase alta, los autores de la época textualizaban su fascinación por la música y la danza y el supuesto

⁵ Barreto Feio, José Victorino. y J. G. Monteiro, eds. *Obras completas de Gil Vicente*. 3 vols. Hamburgo: Na Officina Typographica de Langhoff, 1834. Vol. 3: 443.

⁶ Citado por Oscar Fernández de la Vega en: *Iniciación a la poesía afro-americana* (Miami, 1973: 62).

⁷ En referencia a Cervantes, A. J. Close afirma que «He shares the Renaissance's belief in laughter's therapeutic powers, attested by Rabelais *Gargantua and Pantagruel*, Erasmus *Praise of Folly*, [and] Burton's *The Anatomy of Melancholy*» (*Landmarks of World Literature: Miguel de Cervantes. Don Quijote*, 9).

«salvagismo primitivo» de los africanos. Es, pues, como representante de lo salvaje, de lo cómico y de lo caricaturesco que aparece el negro en la poesía épica y en la poesía religiosa colonial de América, por ejemplo, en *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) y en el poema barroco «Villancico dedicado a San Pedro Nolasco» de Sor Juana Inés de la Cruz (1542-1541).

La figura literaria del negro pasó de nuevo a primer plano en la América republicana del siglo XIX, cuando la abolición se convirtió en un problema económico para el Occidente. Se pensó, en esa ocasión, que la solución al problema de la esclavitud estribaba en liberar, no a los esclavos, sino a los colonos de las cargas económicas de la esclavitud, para que así pudieran comprar maquinaria y productos europeos. Fue entonces cuando poetas como Longfellow y Whitman de los Estados Unidos, Martí de Cuba y Castro Alves de Brasil escribieron versos románticos, realzando al negro y denunciando la institución de la esclavitud. A estos poetas aún no les interesaba --por ignorancia o por falta de sensibilidad cultural-- el negro como ser humano, sino como símbolo de lo que ellos atacaban: la falta de libertad. Si bien es verdad que en la América luso-hispana hubo escritores negros esclavos antes de la abolición como, por ejemplo, los cubanos Juan Francisco Manzano y Gabriel de la Concepción Valdés que se interesaron en cultivar la figura del negro de la manera romántica ya explicada, también es cierto que en las obras de estos autores no se presenta la cultura afro-americana, ni se alude a la problemática socio-cultural del negro o del mulato.

No hay que olvidar, sin embargo, que a fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, ciertos poetas empezaron a resaltar en sus poemas aspectos geográficos, étnicos y culturales de la cultura africana que ya no resultaban pintorescos sino mas bien «exóticos» y fascinantes para el lector europeo y para el escritor africano europeizado. Esta fase de la poesía lusófona se estudia aquí bajo la denominación de «mulatez poética».

LA MULATEZ RACIAL Y POETICA

El término «mulatez» encierra múltiples matices, entre los cuales los más importantes de destacar en este estudio – dado que afectan la producción y recepción literaria – son la filiación racial y cultural del poeta y de su discurso. Generalmente hablando, la poesía presupone un poeta que la produce; un texto en el que puede aparecer o no, un referente geo-

gráfico, etnológico o socio-cultural y un lector que enjuicia, justifica o desaprueba el texto poético. El escritor de poesía africana en idioma portugués que se estudia aquí, es un poeta de filiación cultural mulata; puede ser una persona racialmente blanca, negra, o mulata que vive en un medio donde se mezclan culturas autóctonas y foráneas. En consecuencia, con el término de «poesía mulata» se alude no sólo a los rasgos raciales del poeta, sino, sobre todo, al ámbito cultural del África y de la América del litoral atlántico, en donde la poesía negro-africana se ha manifestado en lengua portuguesa y española.

El problema que encierra la incertidumbre racial y cultural que tiene la persona negra que ha vivido expuesta a la cultura europea y africana, queda magistralmente ilustrado en el poema «Canção do mestiço» del poeta de São Tomé, Francisco José Tenreiro:

Mestiço!
Nasci do negro e do branco
e quem olhar para mim
é como se olhasse
para um tableiro de xadrez:
a vista passando depressa
fica baralhando côr
no olho alumbrado de quem me vê. [...]
Mestiço!
Quando amo a branca
sou branco...
Quando amo a negra
sou negro
Pois é... (*Antología*, II, 437)⁸

Este dilema cultural cantado por el poeta africano es explicado por el crítico Manuel Ferreira, quien en su prefacio al libro, *No reino de Caliban: Antología panorámica da poesia africana de expressão portuguesa* (Lisboa, 1975), afirma que:

Mercê do fenómeno de aculturação [...] E evidente que cada poeta vive ou sente ou tenta compreender e sentir a realidade em que sua

⁸ Manuel Ferreira, *No reino de Caliban: Antología panorámica da poesia africana de expressão portuguesa* (Lisboa, 1975). En adelante, escribiré entre paréntesis *Antología*, el número del volumen y página.

experiência se inscreve. Mas no caso presente quem são os poetas? Pretos, mestiços, brancos, brancos nascidos em Africa, brancos nascidos em Portugal e radicados temporária ou definitivamente em Africa. E foi pela participação de todos eles que se ergueu, pouco e pouco, o edifício de que pretendemos agora dar uma imagem. Quer dizer: a poesia africana de expressão portuguesa não é feita apenas por africanos. Nela interferem também euro-africanos (brancos nascidos em Africa) e ainda metropolitanos radicados. [...] Como quer que seja pressupõe uma adesão cultural, um esforço de compreensão, um esforço de integração, quando não mesmo aculturativo (*Antología*, I, 22-23).

Se infiere que este tipo de escritor al que se refiere Ferreira es un poeta en el que convergen varias culturas. Por eso, su poesía escrita en Africa y en Europa elabora líricamente la escisión cultural en la que se encuentran los poetas africanos de los siglos XIX y XX.

El poeta mestizo de Luanda, Geraldo Bessa Víctor, en su poema «Adeus, irmão branco», propone una respuesta literaria al dilema de la mulatez cultural mediante el planteamiento poético de una relación racial fraternal entre blancos y negros: «Adeus, meu irmão branco! Lá na Europa, / quando falar da tropical paisagem, / não se esqueça da alma do negro. / Adeus, meu irmão branco, boa viagem!» (*Antología*, II, 60). Por su parte, el escritor mozambicano (blanco) Rui Knopfli refleja el problema de la diversificación de su identidad cultural en su poema «Naturalidade»: «Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum / pensamento europeu. / É provável... não é certo, / mas africano sou /» (*Antología*, III, 275). Asimismo, Felipe Moura Coutinho, poeta blanco portugués radicado en Africa, aboga en su poesía por un mundo sin barreras raciales. Este deseo se expresa en su poema «Um igual a Um»:

Conheci hoje o negro que há em mim
E que vive em meu peito ignorado
sob uma pele branca de europeu.[...]
Nós podemo-nos de novo abraçar;
pelo canto que nos guia
o negro não é mais cão
pelo canto que nos guia
Hoje o negro é meu irmão. (*Antología*, III, 164)

En este y los anteriores poemas comentados, se percibe el hecho textual que la mulatez racial y cultural, como componente del discurso poético del África lusófona de finales del siglo XIX y comienzos del XX, no sólo expresa el planteamiento del problema de identidad racial y cultural del poeta africano, sino también propone una relación de solidaridad entre los hombres cualquiera que sea su color de piel.⁹

EL TOPICO DEL EXOTISMO EN LA POESÍA LUSO-AFRICANA

El análisis del tópico del exotismo, como aspecto importante de la poesía luso-africana, presupone recordar la etimología de la palabra «tópico». El vocablo «tópico», proveniente del griego *topos*, en su sentido literal se usa generalmente para describir un «lugar geográfico» (i.e., topografía) y en su sentido literario sirve, particularmente, para indicar un «lugar común» o recurrencia de una idea en el texto poético, dramático o narrativo. Lo exótico en la poesía luso-africana, apunta aquí entonces a un topicalismo doble: en el plano topográfico, se refiere a la descripción de una fauna, flora y etnografía extraña para los europeos como la existente en Cabo Verde, Angola, Mozambique, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau y Brasil y, en el plano literario, se refiere a las ideas o preconcepciones pintorescas que de «lo salvaje» y de «lo primitivo» puedan tener y activar en el momento de la escritura y de la lectura los escritores y lectores de la poesía luso-afro-americana.

El tópico de «lo exótico» aparece en los poemas que destacan valores culturales africanos inauténticos, es decir, donde se da una perspectiva turística o una visión «desde fuera» de la realidad africana. Es el caso de algunos de los poemas de António de Navarro, de Fernanda de Castro, y de Luis Palés Matos, para sólo nombrar los escritores que, con más frecuencia, recurren al tópico del exotismo en sus poesías. Fernanda de Castro, por ejemplo, en su poema «África raíz», «pinta» con un acentuado «color local» una naturaleza africana en donde proliferan productos de la tierra de olores y sabores paradisiacos:

⁹ Esta solidaridad se nota en *Presence Africaine* (1947), revista portavoz de la *negritude*, en cuyo primer número se lee: «Esta revista não se coloca sob a obediência de nenhuma ideologia filosófica ou política. Pretende abrir-se à colaboração de todos os homens de boa vontade (brancos, amarelos ou negros), susceptíveis de os ajudar a definir a originalidade africana e de contribuir para a sua inserção no mundo moderno» (*Antología*, I, 38).

O Africa, flor negra, flor exótica,
o teu perfume
é alcool que embebeda
e destroi como lume. [...]
A tua pele escura, lusidia,
sabe a fruta madura [...]
Africa voluptuosa, aberta ao sol
como flor sem segredo! (52, 53)

La aglutinación de clisés como «flor exótica», «perfume que emborricha», «fruta madura» y «flor sin secreto», hace que estos sintagmas pierdan su rendimiento estético y se conviertan en la fácil metáfora: la «desfloración sexual» del «Africa voluptuosa». Consciente de la falsedad semántica de este tipo de poesía, Jorge Huet Bacelar parodia, en «Receita», las técnicas usadas por estos versificadores de lo exótico africano:

Um colar de missangas fica bem.
E um dongo na baía.
Acácias rubras quanto baste.
E uma negra Maria.
Uma vóvó qualquer de preferência
Muito velha e negrinha.
Uma cor de matéria pitoresca
Pintada com decência.
Contratado também não fica mal
E um poente vermelho sobre o mar.
Benguela é indispensável
E um versito em quimbundo é magistral.
Um ar contestador não sei de quê
Com cores ao pirão e à sanzala
Marcar bem a distância complacente
da pessoa que fala.
'Angolano' dizer como Arquimedes
No banho disse 'Eureka'
Mas jamais englobar a descoberta
No sentido mais lato de africano.
De cultura europeia nem falar
De cultura africana nem saber.
Mas 'cultura angolana' com certeza.

leva-se ao forno e dá-se a quem gostar. (*Antología*, II, 370)

Esta eficaz parodia hecha al rebuscado aspecto exótico de la poesía luso-africana muestra la forma en que los «vocablos-ingredientes» han sido escogidos caprichosamente por los poetas del exotismo para componer la «receita» de una falsa visión cultural que no refleja la verdadera realidad africana. Como lo revela Huet Bacelar los poetas de lo exótico africano han tomado vocablos (clisés) de una y otra antilla y hasta del Brasil de los candomblés y macumbas.¹⁰ Por consiguiente, en este tipo de poesía, la profusión y la aglutinación inconexa de significantes de lo exótico sugieren, en general, la supresión de significados auténticamente africanos y, en particular, la expresión de una falsa africanidad o una visión externa o turística de Africa.

EL TROPICALISMO: ¿DISCURSO POETICO DEL TROPICO?

Los críticos de la poesía luso-africana emplean la categoría cultural de «tropicalismo» para denominar una manera de poetizar que supera el exotismo o fácil folclorismo negro-africano, sin alcanzar el tono lírico-político de denuncia y de protesta social propio de la poesía de la negritud. Manuel Ferreira describe la idiosincrasia poética de los autores de poesía tropicalista en estos términos:

São aqueles poetas que, não se preocupando com penetrar nas estruturas sociais retintamente africanas, não enjeitam no entanto a apreensão de dados que de algum modo ajudam a dimensionar uma realidade cultural em evolução. Não será uma poesia de quem esta dentro do autêntico processo social, mas também não se pode afirmar que esteja de todo fora. Poesía que se encara do ponto de vista da totalidade afro-negra, se dirige não ao corpo vivo de Africa, mas a relações, digamos de superfície. Estaríamos assim diante de outro aspecto de poesia construída no continente africano: *o tropicalismo*. (*Antología*, I, 45)

¹⁰ «Candomblé» era un ritual ofrecido a los dioses Yoruba. Macumba es una ceremonia africana, en su origen, que tiene cierta influencia cristiana y se usa para rendirle culto al espíritu de Bantu. Para tener una noción del sistema del panteón africano, véase el libro de Arthur Ramos: *O negro brasileiro* (São Paulo, 1940: 45).

La mayoría de estos comentarios críticos resultan completamente adecuados para describir el aspecto tropicalista en la poesía de, por ejemplo, Noémia de Sousa, poetisa mozambicana, cuyo poema «samba» despliega un universo poético que abarca la cultura negra africana, norteamericana y brasileña. Cito aquí sólo un fragmento de «Samba»:

e os vestidos brilhantes da civilização desapareceram
e os corpos surgiram, victoriosos,
sambando e chispando,
dançando, dançando...
Os ritmos fraternos do samba,
trazendo o feitiço das macumbas,
o cava bater das marimbas gemendo
lamentos despedaçados de escravo,
oh ritmos fraternos do samba quente da Baía
pegando fogo no sangue inflamável dos mulatos,
fazendo gingar os quadris dengosos das mulheres [...]
Oh ritmos fraternos do samba,
acordando febres palustres no meu povo
embotado das doses de quinino europeu...
ritmos africanos do samba da Baía. (*Antologia*, III, 85-86)

En este fragmento se encuentran los principales temas y elementos discursivos de lo que he llamado en este ensayo «mulatez poética» y que críticos como Florence White y Manuel Ferreira llaman «poesía mulata». Estos temas son: la música negra; los instrumentos musicales; la danza negra; el negro y la negra; la mulata; la alusión al sincretismo religioso europeo-africano («macumbas»), a la transculturación-aculturación, a la esclavitud, a la emigración forzada, a la «saudade», a la «mãe Africa» y, finalmente, aspectos negativos asociados a la colonización europea como, por ejemplo, la transferencia de algunas enfermedades europeas y la introducción de la medicina occidental.¹¹

Estos temas son semejantes a los que aparecen en otros poemas africanos de lengua portuguesa como «Meia noite na Quintanda» de

¹¹ Florence E. White, en su tesis doctoral, «Poesía negra in the works of Jorge de Lima, Nicolás Guillén and Jacques Roumain 1927-1947.», establece seis temas prevalecientes en la poesía negra: la religión, el folclor, la mulata o negra, las escenas de la vida diaria del negro, alusión a su problema social y económico y, finalmente, el tema de la reivindicación social del negro.

Agostinho Neto; «Ritmo para a jóia daquela roça» de Francisco José Tenreiro; «O tocador de Marimba» de Jeraldo Bessa Vítor; «Fogo e ritmo», «Quero ser tambor» y «Joe Louis nosso campeão» de José Craveirinha (*Antología*, II: 15, 21, 441-442; *Antología*, III: 53, 173, 185, 188). Y en poemas caribeños como «Pueblo Negro» del puertorriqueño Luis Palés Matos (Fernández de la Vega, Miami 1973: 172). En este poema el escritor puertorriqueño se vale de resonancias rítmicas y «jitanjanfóricas» para mostrar en un alto relieve poético lo más exótico del negro y su cultura.¹²

Las modalidades poéticas del tropicalismo y del sincretismo religioso se presentan, de una manera más nítida, en el poema «Xangô», del brasileño Jorge de Lima. Este poema es interesante porque es el único de su libro *Poemas negros* que trata el tema de la religión africana. En «Xangô» se describe una sesión ritual de un grupo de esclavos que invocan a los tres principales dioses africanos Xangó, su esposa Oxum y Oxalá y a los santos cristianos São Marcos, S. Cosme y S. Damião para que les ayuden a obtener un poco de magia en la boda de Sinhô y Sinhá:¹³

Num sujo mocambo dos «Quatro recantos»,
quibundos, cabusos cabindas, mozambos
mandingam xangô.
Oxum ! Oxalá. O ! E !
Dois feios calungas - oxala e taió rodeados de contas,
no centro o Oxum !
Oxum ! Oxalá O ! E ! [...]
Mas chega o momento: Xangô sai do nicho
de contas redondas,
se encarna no corpo dos negros fetiches...

¹² «Jitanjanfórico» es el adjetivo de jitanjánfora, término acuñado por Alfonso Reyes para referirse a «una manera de verso de pura sonoridad verbal apartada del sentido de los vocablos». Esta musicalidad verbal ha sido empleada en la poesía antillana, francesa y española de Jacques Romain, Luis Palés Matos y Nicolás Guillén.

¹³ Xangô es el dios del trueno, En Brasil este dios se sincretiza con Santa Bárbara y San Jerónimo. En el Nordeste, «Xangô», también designa cualquier ritual que se le rinda a un dios o espíritu africano. Oxum es la diosa del río africano del mismo nombre que desemboca en el río Níger. Oxalá u Obatalá es el abuelo de Xangô y el dios supremo del panteón Yoruba. Ogun es el dios del hierro y de la tierra. (Ramos, 156, 318, 319).

a negra mais nova se espoja no chão.
Acode o mocambo,
Xangô tinha entrado no ventre bojudo,
subira pro crânio da negra mais nova.
Num canto da sala
Oxalá sorri.

Minhas almas
santas benditas
aquelas são
do mesmo Senhor
tôdas duas
tôdas três
tôdas nove
o mal seja nela
São Marcos, São Manços
com o signo de Salomão
com Ohum Chila na mão
com três cruces no surrão
S. Cosme ! S. Damião !
Credo
Oxum-Nila
Amen. (Carpeaux, 96, 99)

A nivel formal, la disposición tipográfica de este poema sugiere ritmo, movimiento y aglutinación-dispersión. Complementariamente, a nivel temático, se realiza un sincretismo entre las mitologías cristiana y africana. De hecho, por medio del uso de vocablos de sonido exótico y de las evocaciones ritualísticas como «O ! E !», Lima consigue dar la sensación de la hipnosis mística propia de los ritos tribales africanos. La visión del hablante lírico se caracteriza por ofrecer un alto grado de objetividad y de realidad. Esto se percibe, por ejemplo, en la descripción de la posesión sexual de la «negra nova» y la sensación de hipnosis conseguida por las voces corales que invocan a los dioses africanos y a los santos cristianos. No obstante, el poeta no logra captar la participación del lector en la sesión ritual. Quizás, esto se deba al hecho de que el hablante lírico en su poema sólo describe los elementos externos y pintorescos de la ceremonia y, por tanto, no logra romper la distancia que lo separa de quien ha participado en este rito. Aunque en su poema «Xangô», Jorge de Lima se distancia de la realidad africana, no hay que olvidar que este mismo

poeta es también capaz de plasmar en su poesía un fuerte mensaje social, como el que se articula en su poema «Rei é Oxalá, Rainha é Temonjá».

Si bien es cierto que la poesía tropicalista alude, sin denunciar abiertamente, la situación de inferioridad racial y cultural en la que se encontraba el negro africano de antes del siglo XX, también es verdad que con el tropicalismo se empieza a señalar la situación de injusticia social vivida por el negro. De ahí que en este ensayo se haya ubicado el tropicalismo en una posición de transición entre la poesía del exotismo y la poesía de la negritud, por ser ésta última una poética de reivindicación.

LA NEGRITUD: UN PROYECTO CULTURAL Y UNA ESTÉTICA DE REVINDICACION SOCIAL.

En las páginas precedentes se ha comentado como en la poesía creada en los ámbitos culturales hispano-portugués y luso-africano ha prevalecido, desde la alta edad media hasta bien entrado el siglo xx, una visión o noción pintoresca, exótica y tropicalista del negro africano y de su cultura. A continuación se verá que aunque esta visión no ha desaparecido completamente, se nota que en las primeras décadas del siglo XX, surge un afán, tanto en los círculos artísticos e intelectuales, como en sectores selectos del público europeo, de conocer y valorar con una nueva perspectiva los productos de arte provenientes del Africa negra. En efecto, en el período de entreguerras, artistas como Picasso y Bracque reproducen pictórica y esculturalmente la figura del negro en diferentes poses y actitudes, creando, en estilo faubista y cubista, estatuillas africanas en mármol, madera y bronce. Surge así en Europa el culto por el llamado «Arte primitivo». Al mismo tiempo, escritores como Apollinaire, Gide y Sartre crean textos en los que la antigua visión caricaturesca del negro africano se remplaza por una caracterización literaria, que por ser más humanamente conflictiva, resulta más acorde con los tiempos modernos.

Inmersos, física y psicológicamente en este ambiente parisino de «renacimiento africano» se encuentran algunos escritores negros antillanos y africanos y ciertos historiadores y antropólogos blancos europeos que fueron los creadores y propagandistas del movimiento estético conocido como *negritude*. El término «*negritude*» es francés y fue acuñado por el escritor Aimé Césaire de Martinica, apareciendo por primera vez en su libro *Cahier de retour au pays natal* (París, 1939). Seguidamente, el término se empleó para nombrar una filosofía del arte que ha sido elaborada teórica y estéticamente, entre otros, por Aimé Césaire, por el

poeta senegalés Leopold Sédar-Sengor en *Présence Africaine* (Paris, 1956) y por el alemán Jahn Jahnheinz en su libro *Muntu, an Outline of Neo-African Literature* (London-New York, 1961). La «*negritude*» es parte de un movimiento general dentro del arte moderno que comprende la pintura negra, la escultura negra, la música negra (el Jazz), la danza negra, los ritos religiosos negros, la novela y la poesía de África e implica una nueva actitud o la *prise de conscience* de lo negro africano como objeto estético.

En sentido estricto, se puede afirmar que la teoría y la poética asociada con el movimiento cultural de la *negritude* denuncia el etno-centrismo cultural europeo anterior a 1920 que había relegado el ser negro africano a una condición de absoluta inferioridad cultural y, al mismo tiempo, aboga por una revaloración del arte y la literatura africana. Las cuestiones literarias discutidas por el crítico G. R. Coulthard en su artículo «Antecedentes de la negritud en la literatura hispanoamericana», *Mundo Nuevo*, París, 11 (mayo, 1967), pueden instituirse en un «manifiesto» de la «negritude antillana». Los puntos centrales de este «manifiesto» son:

- 1) la revaloración de la cultura negra en el contexto de sus propios valores y no en relación con los ajenos impuestos desde afuera, o sea, europeos; 2) un énfasis en elementos rítmicos y la repetición rítmica; 3) la fácil comprensión, es decir, una literatura que se dirige al mundo que tiene su origen en el sentimiento colectivo de todo el pueblo, no que se escribe para una élite intelectual; 4) la posesión (la captación) de la realidad mediante la palabra, una especie de poder imaginativo y mágico, hechicero; 5) una atracción fácil y especial para todos los pueblos de origen africano donde quiera que se hallen. (Coulthard, 74)

Este proyecto cultural propone un cambio radical en el discurso cultural de Europa, del África lusófona y de la América galo-luso-hispana: de ser objetos pasivos de la creación poética, el negro y el mulato pasan a ser sujetos actantes. La fundamentación teórica de la *negritude* realizada por Césaire y sus seguidores no sólo fue útil porque hizo que, a principios del siglo XX, los artistas y los escritores de fuera de África, establecieran vínculos culturales con «a mãe África», sino también porque contribuyó a sacar a la superficie elementos de la cultura africana que habían

permanecido escondidos o «con-fundidos» con el arte popular de las poblaciones antillana y del litoral atlántico del continente americano.

En síntesis, el movimiento cultural de la *negritude* se caracteriza por que los escritores y poetas (blancos, negros o mulatos) adoptan el papel de historiadores y críticos, toman conciencia de la situación de inferioridad cultural a la que había sido relegada la cultura negra africana y luchan, a través de su texto teórico y poético, por la reivindicación del negro afro-americano. Por sobrepasar los límites de este ensayo, no estudio aquí la poesía negra y mulata galo-antillana sino que pasaré a analizar la poesía de la negritud afro-americana, que puede ser considerada como la *mise en texte poetique* de la teoría promulgada por los manifiestos de la *negritude*.

En realidad, la *negritude* fue un movimiento cultural que se originó en París como una moda «artística» y/o «literaria» y pasó a las Antillas galo-hispanas, convirtiéndose allí en una poética cuyos objetivos éticos y estéticos centrales eran abogar por el hecho de que la cultura negra africana no se considerara un producto exótico africano, sino parte de la historia del arte y de la literatura occidental y mundial.

Si la *negritude* es una poética contestaria de los valores culturales eurocentristas de la primera mitad del siglo XX, parte de la poesía que fundamenta dicha poética se caracteriza por la presentación literaria de la aguda desigualdad e injusticia social existente en la época entre los continentes de África, Europa y América. Esta intención poética de protesta social puede adquirir un tono militante y beligerante como, por ejemplo, en el poema «A minha America» del brasileño Jorge de Lima¹⁴

¹⁴ Nótese que en países como Cuba, antes de la fundamentación teórica de la *negritude* surgida en 1939, ya se habían escrito poemas en los que se desplegaba una ideología marxista para denunciar tanto la supuesta superioridad racial y cultural europea como la discriminación racial y la explotación económica a que fueron sometidos el negro y el mulato en África y en las Antillas en el siglo XIX y principios del XX. Esta poesía de protesta es llamada por algunos críticos «negrismo cubano» o «negrismo afro-cubano», pero, aquí la llamo poesía de la negritud porque el sujeto y el objeto de la creación poética es un negro, mulato o blanco que escribe desde la perspectiva cultural afro-americana, sobre un referente que también es afro-americano y no sólo antillano o cubano. Un poeta altamente representativo de la poesía de la negritud afro-americana es el brasileño Jorge de Lima. Su poesía se nutre de técnicas literarias europeas y tiene un carácter universal que trasciende barreras de raza y de cultura. Véase, por ejemplo en la edición de Carpeaux, el mencionado poema de Lima «A minha América». En este poema se crean un extenso contexto geográfico-cultural y diversos temas que cubren o «descubren» a hombres y países de diferentes razas

o, en ocasiones, puede suavizar su tono beligerante al pasar de la denuncia social escueta al deseo «desesperado» de que cambie la situación de opresión racial y social del negro y del mulato, como es el caso los poemas «Confiança» y «Aspiração» del africano Agustino Neto. He aquí un fragmento del poema «aspiração», en el cual el poeta Agustino Neto, en un tono más de conciliación que de enfrentamiento, insta a los africanos para que luchen por sus derechos sociales:

Ainda o meu canto dolente
e a minha tristeza
no Congo, na Georgia, no Amazonas. [...]
E nas sanzalas
nas casas
nos subúrbios das cidades
para lá das linhas
nos recantos oscuros das casas ricas
onde os negros murmuram: ainda
O meu desejo
transformado en força
inspirando as consciências desesperadas. (*Antología*, II, 32-3)

En este poema se nota la intención revolucionaria del poeta negro de contagiar a sus hermanos de raza de un «deseo-fuerza» de reivindicación social, mediante el cual su desesperación pueda ser canalizada en acción política. Por protestar en contra de la explotación social y económica del ser humano y por emplear técnicas literarias del vanguardismo europeo, Agustino Neto se instituye en uno de los máximos representantes de la poesía de la *negritude*.¹⁵

En resumen, los comentarios, que se han hecho a lo largo de este ensayo, sobre la presencia del «negrismo», la «negritud» y la «mulatez»

y culturas. El hablante lírico del poema de Lima comunica su intención política de denuncia anti-imperialista en contra de la explotación económica a que eran sometidos los obreros negros mulatos y amarillos por las corporaciones multinacionales de principios de siglo.

¹⁵ Otro escritor altamente representativo de la poesía de la negritud afro-americana, es el cubano Nicolás Guillén, quien es racial y culturalmente mulato e ideológicamente marxista. Valiéndose del empleo de técnicas literarias asociadas al surrealismo europeo, Guillén, al igual que Lima, también articula en su poesía una actitud de denuncia política anti-imperialista. (Véase en especial los poemas del libro *West Indies LTD.*).

cultural en la poesía del Africa lusófona, conducen a la conclusión de que en la lírica africana de expresión portuguesa que se ha estudiado aquí, se destacan los siguientes elementos discursivos: a) **lo mágico** que se revela en la presencia en la poesía mulata de la magia y del animismo que es el resultado del sincretismo cultural producido por la mezcla de los ritos religiosos africanos y cristianos; b) **lo emocional** que se percibe en la expresión poética del sentimiento lírico de la «saudade»; c) **lo exótico** que se percibe en la presencia de la música: coros, percusión y danza («exótismo») y en los comienzos de denuncia de la situación social y cultural del África y de la América lusófona («tropicalismo»); y d) lo revolucionario que se manifiesta en el hecho de que la negritud fue, además de un movimiento poético, una actitud política de innovación cultural.

BIBLIOGRAFIA

- Ander-Egg, Ezequiel. *Diccionario del trabajo social*. Bogotá: Editorial Plaza y Janés, 1986.
- Augier, Angel, comp. *Nicolás Guillén: nueva antología*. México: Editores Mexicanos Unidos, S. A., 1979.
- Barreto Feio, José Victorino. y J. G. Monteiro, eds. *Obras completas de Gil Vicente*. 3 vols. Hamburgo: Na Officina Typographica de Langhoff, 1834. vol. 3.
- Blecua, Alberto. Ed. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid: Castalia, 1990.
- Carpeaux, Otto María, ed. *Jorge de Lima, Obra poética*. Río de Janeiro: Editôra Getulio Costa, 1949.
- Castro, Fernanda de. *Africa raíz*. Lisboa: Tipografia A. Cândido Guerreiro (herdeiros) Lda., 1946.
- Cesáire, Aimé. *Cahier de retour au pays natal*. París: Présence Africaine, 1971.
- Close, A.J. *Landmarks of World Literature. Miguel de Cervantes Don Quijote*. Cambridge, Great Britain: Cambridge University Press, 1990.
- Coulthard, G. R. «Antecedentes de la negritud en la literatura hispano-americana» *Mundo Nuevo* París 11 (mayo, 1967): 73-77.
- Fernández de la Vega, Oscar y Alberto N. Pamies. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Ediciones Universal, 1973.

- Ferreira, Manuel, comp. y ed. *No reino de Caliban: Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. 3 vols. Lisboa: Seara Nova, 1975.
- Jahn, Jahnheinz. *Muntu, an Outline of Neo-African Culture*. Trans. Margaret Green. New York: Grow Press, 1961.
- Navarro, António. *Poemas de Africa*. Lisboa: Livraria Portugália, 1941.
- Ramos, Arthur. *O negro brasileiro*. 2a ed. serie 5, Brasiliana. Vol. 188. São Paulo: Editora Nacional, 1940.
- Sédar-Sengor, Leopold. «L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture negro-africaine» *Présence Africaine*. Paris, 1956.
- White, Florence E. «Poesía negra in the works of Jorge de lima, Nicolás Guillén and Jacques Roumain 1927-1947.» 2 vols. Diss. U of Washington, 1981.

MEMORIA Y DESEO. LA POESÍA DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

José María Izquierdo

Los *mass media* tienden a provocar emociones vivas y no mediatas. Dicho de otro modo, en lugar de simbolizar una emoción, de representarla, la provocan; en lugar de sugerirla, la dan ya confeccionada. Típico en este sentido es el papel de la imagen respecto al concepto; o el de la música como estímulo de sensaciones en lugar de como forma contemplable.¹

El tema de la memoria como fundamento de la identidad será fundamental para la comprensión de la obra global de Manuel Vázquez Montalbán y en concreto de sus textos narrativos² y poéticos.

La obra poética de Vázquez hasta ahora ha mostrado una enorme capacidad de ciclo, de círculo, que ha quedado cerrado con su último libro *Pero el viajero que huye* (1991). El ciclo que investiga sus orígenes, su memoria y su voluntad de ser, su deseo, y que se inicia con su propio nacimiento finalizando con el canto elegíaco a la muerte de su madre. Toda la obra poética de Vázquez es un ejemplo de dos de las características fundamentales de su obra global: la coherencia de su universo imaginario, y la dialogística discursiva. Esta segunda se muestra por la constante imbricación de todas las partes de su producción ya sea ensayística, poética o narrativa. Paradójicamente de toda su obra es justamente la poética la parte menos estudiada a pesar de que esta es la que va a tener un mayor peso específico por el propio carácter condensador del lenguaje poético. De hecho podemos afirmar que la poesía montalbaniana tiene una gran importancia en su narrativa porque su forma se reproducirá en los monólogos interiores descriptivos y sentimentales de sus novelas y relatos. No en vano las bases temáticas y formales de la poética montalbaniana se asentarán en un momento de la vida literaria y personal de Vázquez de gran lucidez crítica, airada, y de

¹ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1985, p. 47.

² Temas que ya traté en un artículo que próximamente publicará la revista *La Corriente del Golfo* de la Universidad de Bergen bajo el título «Memoria e identidad en tiempos de amnesia: Manuel Vázquez Montalbán y Julio Llamazares.»

gran creatividad lingüística como será la que se ha venido en llamar la de los textos «subnormales»³. Periodo en el que Montalbán construirá los pilares de su obra.

Tras el mayo francés y la invasión soviética de Checoslovaquia se va a dar un momento de confusión, desorientación ideológica, en la izquierda europea y, en concreto, en la española. Ese mismo marco de crisis ideológica y de desencanto hacia las propuestas de las organizaciones tradicionales de izquierda será el caldo de cultivo idóneo para la elaboración de un discurso literario que ya no podrá ser, por razones obvias, el realista social de la antigua generación del medio siglo. Obviedad asentada en el doble fracaso de la teoría lukacsiana defensora del arte y la literatura como armas transformadoras de la sociedad y el de las ideologías del «socialismo real» a las que pertenecía el corpus teórico del propio Lukacs. Vázquez será una de las voces más críticas que se alcen en contra del llamado realismo social español.

Después unos cuantos oficinistas bien intencionados aplicaron el esquema y tras serios ejercicios de retorta descubrieron el realismo socialista, que es el realismo más realista de todos los realismos. Ya lo dice la copla:

*Ni se compra ni se vende
el realismo verdadero
no hay en el mundo dinero
para comprar los quereres*⁴

³ En realidad lo que llamo periodo de la «subnormalidad» o de los textos «subnormales» de Manuel Vázquez no es una fase cerrada de la obra del autor sino que en momentos puntuales reaparece con la misma función crítica que durante los años 60 y 70, buena prueba de ello serán dos de las novelas de Carvalho, *Sabotaje olímpico* (1993) y *Roldán, ni vivo ni muerto* (1994) o una de sus mejores novelas «morales»: *El estrangulador* (1994). Las dos primeras son obras de enorme criticismo hacia dos situaciones como fueron la destrucción/remodelación urbanística de Barcelona en las que por razones higienistas se destruyó parte del Raval o barrio de la «Ciutat vella» barcelonesa y el caso del Director General de la Guardia Civil, sus múltiples delitos de corrupción, su huida de España y las actuaciones en mayor o menor medida cómplices de la socialdemocracia española. La tercera novela mencionada trata justamente del proceso de reificación del individuo en una sociedad consumista cada vez más virtual que real. Recordemos que su obra «subnormal» (y «ejemplar») se inicia en 1969 con *Recordando a Dardé y otros relatos*, continúa con *Manifiesto subnormal* (1970), *Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas* (1972), *Cuestiones marxistas* (1974) y *Happy end* (1974).

Después ya salió Mao y el sexy.

Y por entonces empezaba a escribir yo.

En mis primeros versos pedía libertad, pan, justicia, enseñanza gratuita y amor libre (yo en mi adolescencia era muy tigre de papel y muy reformista).⁵

Ante esta situación y frente a la ausencia de un modelo positivo alternativo Montalbán irá edificando un tipo de literatura crítica, denunciadora, de la resistencia y de la utopía, que se fundamentará en un lenguaje iconoclasta que parodiará el de la lógica desde un humor que nos recordará al de Groucho Marx. No en vano uno de los libros más conocidos de Vázquez será *Cuestiones marxistas* (1974).

En este periodo de la «subnormalidad», una etapa en la que el surrealismo hará acto de presencia en la obra vazquiana, nuestro autor pretenderá usar el lenguaje como un látigo que motive una reacción emotiva en sus lectores, una reacción que le lleve a la reflexión. Si la lógica del realismo social se mantenía en los marcos del mantenimiento del orden establecido, el absurdo, lo irracional supondrán la única salida crítica posible convirtiéndose los elementos vertebradores del «cogito interruptus» del que hablara Umberto Eco.

...el 'cogito interruptus' es característico por igual de los locos y de los escritores de una 'ilógica' razonada...⁶

Conocimiento ininterrumpido que incrementará su carga de desorden, de crítica a través del uso del humor. Recordemos que Mijail Bajtín estudió el carácter subversivo del «mundo al revés» y lo carnavalesco en la cultura popular medieval⁷, Montalbán carnavalescará la realidad a través de su obra ensayística, poética y literaria.

POÉTICA, TEMAS Y MODELOS

⁴ Vázquez Montalbán, Manuel, «Poética» en Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, pp. 57-58

⁵ Vázquez Montalbán, Manuel, *Op. cit.*, p. 59

⁶ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1985, p. 384

⁷ Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

...*Pero el viajero que huye*, [...] significa el cierre del ciclo de la poesía de la memoria y el deseo, el final de una educación sentimental abocada a movimientos sin éxito a la sombra de las muchachas sin flor con el remordimiento por no haber cantado a tiempo las coplas a mi tía Daniela ni haber sabido salir de Praga, atrapado, inacabado, como la propia ciudad. Si *Una educación sentimental* la iniciaba con un poema escrito en 1962 titulado «Nada quedó de abril», *Pero el viajero que huye* termina con un poema titulado «Definitivamente nada quedó de abril». Ciclo cerrado de la investigación de la fallida juventud de mi madre y terminado con la elegía a su muerte. [...] *Memoria y Deseo* deberá ser leído, por quien quiera leerlo, como un ultimado viaje poético que se muerde la cola, como un ouroboros eliotiano que encadena el fin con el principio.⁸

Durante la época en que se inició en las letras Vázquez Montalbán se dio una explosión del arte popular urbano basado en los medios de comunicación de masas. El arte «pop» utilizará como técnicas fundamentales el *collage* y la intertextualidad, elementos básicos del, entre otros, lenguaje publicitario. Lenguaje que estructura desde aquella época los discursos del espectáculo, de la sociedad espectacular que definieran a finales de los sesenta los situacionistas del mayo francés, y que posteriormente recogerá el propio Jean Braudillard. De aquella época serán, por ejemplo, los cortometrajes del, por entonces, director del *Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas*, Santiago Álvarez, *Now!* (1965) y *Hanoi martes 13* (1967). En ambos cortos se utilizará el *collage* y la combinación de diferentes géneros⁹.

El *collage* a partir de estos dos documentales será utilizado en Latinoamérica por Mario Handler en Uruguay en *Elecciones* (1965) y por el colombiano Carlos Álvarez en su *Colombia* (1970). Con la utilización

⁸ Vázquez Montalbán, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Grijalbo, 1996, p. 283

⁹ En el primero se critica en seis minutos el racismo en los EEUU apoyándose la imagen en una canción interpretada por Lena Horne. En el segundo utilizará textos de José Martí para hablar de los vietnamitas realizando un *collage* de textos, imágenes, sobreimpresión de letreros, frases y la inclusión de fotografías de prensa, reportajes televisivos, secuencias de archivo y caricaturas. Un buen ejemplo de cómo influyó este tipo de lenguaje lo encontramos no sólo en su obra literaria. Vázquez fue el guionista de un corto dedicado al disco de Joan Manuel Serrat y Mario Benedetti: *El Sur también existe*. El film está construido a base de constantes *collages*.

de diversos géneros, la citación implícita y explícita de otras obras, se obtenía y obtiene una gran condensación informativa ampliando el carácter polisémico del signo, por otra parte se sentimentalizaba la información combinando la emoción creada con la mezcla de imágenes, canciones y textos conocidos, de alguna forma evocadores, situados en otros contextos, fomentando así su interactividad discursiva con la reflexión crítica. De esta forma se obtendrá una forma de crónica crítica subjetiva ajena al objetivismo y que será la antecesora directa de lo que dentro de la obra de Manuel Vázquez Montalbán se ha venido en llamar la «crónica sentimental» tanto en periodismo, como en la obra narrativa o poética. De hecho Vázquez reproduce en su obra escrita un mecanismo que le es propio al cine tal y como lo estudió Juri Lotman.

Il cinema ci parla con molte voci, che formano un contrappunto estremamente complesso che richiede, per comprenderlo, la nostra partecipazione attiva.¹⁰

Cine que junto a la música popular española y urbana será la fuente fundamental para la elaboración de su obra con tanta o mayor importancia que la cultura libresca.

El caso de Manuel Vázquez Montalbán es un buen ejemplo de cómo un discurso puede expresarse desde diferentes textos de distintos géneros literarios a veces de forma independiente, otras de forma relacionada, pero siempre teniendo en común una estética, una poética común y un conjunto de referencias literarias y culturales similares. En este apartado veremos los elementos que conforman la poética de Manuel Vázquez Montalbán y sus referentes culturales y literarios.

Antes hemos de resaltar una vez más la extraordinaria unidad, en su complejidad, de la obra de Vázquez llegando a la inclusión del propio autor, en forma de sus poemas, en algunas de las obras narrativas, en concreto en las de la serie de Carvalho, *Yo maté a Kennedy*¹¹ (1972), o en

¹⁰ Lotman, Juri M., *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica*, Catania, Edizione del Prisma, 1994, p. 175

¹¹ El poema de Lady Bird que aparece en Vázquez Montalbán, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Grijalbo, 1996, pp. 126-127 recorre la novela *Yo maté a Kennedy*. Vázquez Montalbán, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta, 1990.

una de sus novelas ejemplares como es *Recordando a Dardé*¹² (1969), produciéndose así no sólo el fenómeno plurilingüista sino también el de la ruptura del cartesianismo racionalista de la separación entre realidad y ficción ya que personajes de ficción citarán poemas del autor real.

La tendencia se manifestará en un paulatino proceso de independencia de los personajes con respecto al autor y en una relativización entre las fronteras de lo real y lo ficticio. Este problema fenomenológico recorrerá la serie de Carvalho produciéndose un doble proceso de desdoblamiento del autor en su *alter ego* Carvalho, que a su vez dialogará con el autor y con otro *alter ego* de Vázquez el personaje Sánchez Bolín. Ese proceso de desdoblamiento irá acompañado de un proceso de autonomización de los propios personajes con respecto a su autor, desde sus desacuerdos acerca de algunas recetas gastronómicas¹³ en las que se muestra el buen gusto del autor frente a la falta de conocimientos de Carvalho, hasta la que se establece en el diálogo entre Carvalho y Sánchez Bolín refiriéndose ambos al autor real.

Carvalho, sabedor de lo que le gustaba a Sánchez Bolín era provocar situaciones al borde del absurdo, recordó los motivos de su asistencia.

[...]

(dice Carvalho) – Usted que ha fabulado tantas novelas policíacas...

– No es exactamente mi género, pero se acerca.

– Bien. De todo lo que se ha especulado, rumoreado, de todo lo que ustedes ya habrán dilucidado en el salón, ¿qué conclusiones se derivan? ¿Quién podría ser el asesino?

– Me cuesta mucho encontrar a los asesinos en la vida real. En las novelas siempre sé quién es el asesino, como sé también que siempre es el mismo.

– ¿Quién?

– El autor.¹⁴

Como ya lo planteara José María Castellet¹⁵ la obra poética de Vázquez es fundamental para poder estudiar su obra narrativa de la misma forma que lo es el estudio de su obra ensayística.

¹² Vázquez Montalbán, Manuel, *Tres novelas ejemplares*, Madrid, Espasa Calpe Austral, 1989.

¹³ ÍD., *Las recetas de Carvalho*, Barcelona, Planeta, 1990.

¹⁴ ÍD., *El premio*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 266. Anotación mía.

Pensaba -y pienso todavía- que si algún día alguien emprende el estudio, en su conjunto, de su extensa producción literaria tendría que empezar por la poesía, donde a mi entender, se encuentra la mayoría de las claves para comprender una obra de múltiples resonancias, expresada a través de muy diversos géneros literarios.¹⁶

Temas expresados y técnicas utilizadas en la obra poética se materializarán también en la obra narrativa. De la misma forma que sus referentes culturales.

En el paratexto de agradecimiento que abre su *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)* Vázquez Montalbán identifica su universo poético, sus referentes identitarios y sus referencias culturales y poéticas:

*Agradezco
a Quintero, León y Quiroga,
Paul Anka, Françoise
Hardy, Vicente Aleixandre,
Ausiàs March, Gabriel
Ferrater, Ruben
Darío, Jaime
Gil de Biedma, Gustavo
Adolfo Bécquer, Thomas
Stearn Eliot, Glenn
Miller, Cernuda, Truman
Capote, Modugno, Lorca,
José Agustín Goytisolo, Brech,
Lionel Trilling, Antonio
Machín, Jorge
Guillén, Joan Vinyoli, Quevedo,
Leo Ferrer, Carlos
Marx, Adam Smith, Miguel
Hernández,
Ovidio Nason
palabras,*

¹⁵ Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

¹⁶ Castellet, José María, «Introducción de 1986 a *Memoria y deseo*» en Vázquez Montalbán, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Grijalbo, 1996, pp. 15-16

*versos enteros por mí robados.*¹⁷

El Montalbán poeta recibió un enorme reconocimiento precisamente por medio de la célebre antología de Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles*, texto que no fue en realidad una mala antología. De hecho y a pesar de la controversia que suscitó, el grupo de poetas antologados no dejaron de serlo en los años posteriores alcanzando todos ellos una enorme importancia en las letras hispánicas junto a un Pere Gimferrer que la tendrá en las catalanas. El problema de la antología, como el propio Castellet reconoció años más tarde¹⁸, fue, como suele ocurrir en todas las antologías, el criterio de la selección y clasificación de los antologados.

En el caso de la poética de Manuel Vázquez Montalbán recogida en los textos que de *Memoria y deseo* su originalidad literaria se fundamenta en lo que el propio Castellet define como «la tensión dialéctica entre [...] la experiencia moral y la inteligencia crítica»¹⁹. Castellet llegará más lejos situando la base teórica de la mencionada dialéctica en el pensamiento hegeliano.

Se trata, seguramente, de la manifestación de una vivencia escindida, de la conciencia desgarrada o infeliz a la que se refirió Hegel. La tensión, a mi entender se produce en el mirarse de dos «autoconciencias» -la de la sensibilidad y la de la inteligencia- destinadas, quizás, a encontrarse, pero sin conseguirlo.²⁰

En realidad Manuel Vázquez Montalbán asume esa tensión dialéctica de claras referencias platónicas no tanto desde la filosofía hegeliana sino desde el pensamiento neohegeliano de Karl Marx en su formulación de su dialéctica «cabeza/corazón» y desde el pensamiento, también neohegeliano, del Antonio Gramsci de la célebre frase referida a la

¹⁷ Vázquez Montalbán, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Grijalbo, 1996, p. 7

¹⁸ «Nueve novísimos contiene un error grave: no se trata, vista desde hoy, de una sola antología, sino del aborto de dos. Algún día tendré que reparar el entuerto que, dicho sea de paso, no debió ser tan grave cuando todavía se habla del libro, más de quince años después» Castellet, José María, «Introducción de 1986 a *Memoria y deseo*» en Vázquez Montalbán, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Grijalbo, 1996, p.17

¹⁹ Castellet, José María, *Op. cit.*, p. 33

²⁰ ÍD, *Ib.*, pp. 33-33

definición del intelectual orgánico resumida en la combinación del «pesimismo de la inteligencia» y el «optimismo de la voluntad».

Manolo Vázquez elaborará pues una opción poética en la que estará presente el desgarró de la conciencia del que ya hablara Platón, los románticos alemanes y toda la corriente neohegeliana del marxismo, es decir aquellos autores influidos por el denominado «Joven Marx» y a los que a su vez se ha clasificado con el mismo epíteto. Es decir autores como el «Joven Luckacs» de *Historia y consciencia de clase*, el «Joven-Gramsci» o el Ernst Bloch de *El principio esperanza*. Ese desgarró se caracterizará por una parte por su oposición a la realidad fragmentaria propuesta por la generación anterior, la de los autores del cincuenta, basada en el ideologismo de estos. Oposición que yo amplio a un conjunto de poetas que asumirán los presupuestos estructuralistas de Althusser presentando también la realidad como fragmentaria. Crítico del conductismo behaviorista Vázquez negará toda posición que reivindique el objetivismo. La imparcialidad no existe, la voz poética forma parte de la realidad. Esa propia negación de la objetividad imparcial le hará reivindicar el subjetivismo poético, narrativo, desde el desgarró -ya enunciado- de la conciencia escindida. Emoción, sentimentalidad presentadas en tensión junto a criticismo y radicalidad, adoptando para este concepto la definición que del mismo hiciera Agnes Heller en su *Por una filosofía radical*²¹, es decir: ir a la raíz de las cosas. En ese sentido la poesía de Manuel Vázquez Montalbán puede ser definida como moral, de la experiencia y civil. No en vano el poeta del Raval comenta, cita y retoma a autores como TS Eliot, Antonio Machado, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater o Jaime Gil de Biedma, pero también, aunque con reparos, a Blas de Otero y Gabriel Celaya frente al uso de la poesía como arma política panfletaria dogmática y politicista de algunos de los miembros de la primera promoción de la Generación del medio siglo, en términos de José Luis Falcó y Fanny Rubio²². El mismo Vázquez no puede ser más claro en su *Definitivamente nada quedó de abril*:

Durante mi estancia en la cárcel de Lérida en 1962 y 1963 encontré mi primera forma poética satisfactoria, superada del todo la escasa

²¹ Heller, Agnes, *Por una filosofía radical*, Barcelona, Viejo Topo, 1980.

²² Falcó, José Luis y Fanny Rubio, *Poesía española contemporánea, (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.

influencia recibida del mesianismo neorromántico de la llamada poesía social, a la que combatí excesivamente en los años posteriores, indignado contra el dogmatismo estético de algunos de sus cultivadores, pero sabedor siempre de la grandeza poética que en algunos de ellos había, sobre todo en Blas de Otero y Celaya.²³

Otro elemento característico de la poética y de la narrativa montalbánicas será la adopción de un realismo crítico y subjetivo que le hace comprender que la realidad y la ficción hoy tienen muy débiles fronteras desde un punto de vista cognoscitivo. Desde la definición que Juri Lotman hiciera de «semiosfera»²⁴ la realidad está constituida por un conjunto discursivo cultural-semiótico en el que en su recepción no hay barreras claramente definibles. En ese sentido su poética será elaborada a partir del *collage* citativo de textos que, para entendernos, pueden ser clasificados de literarios o de la «alta cultura» y de textos provenientes de lo que llamaremos, siguiendo a Castellet, *la cultura urbana popular*. Buenos ejemplos serán las combinaciones de las citas de TS Eliot y los textos de los boleros o las de Gil de Biedma y las canciones interpretadas por Doña Concha Piquer. Vázquez no realiza este tipo de combinaciones citativas para sorprender al lector, sino para, a partir del carácter polisémico de los discursos, ir conformando un ideolecto reproductor de un pensamiento individual conformado por la multiplicidad discursiva que conforma lo que solemos denominar realidad. Vázquez no propone la elaboración de un discurso realista, lo que pretende es la elaboración de un discurso crítico contra una sociedad que se materializa desde la multiplicidad discursiva de los medios de comunicación ocultando y a la vez reelaborando viejos conceptos ideológicos y falseando impresentables situaciones sociales o políticas. Todo es espectáculo definiría Baudrillard²⁵, nuestra aprehensión del espectáculo se hace desde la propia espectacularidad polisémica y multidimensional de los medios de comunicación de masas, de la cultura urbana popular, en ese sentido el discurso crítico de nuestro tiempo deberá hacerse desde la elaboración de discursos que o bien recojan y reivindiquen el fenómeno de la cultura popular urbana frente a la «alta cultura», como serían los casos de la

²³ Vázquez Montalbán, *Manuel, Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Grijalbo, 1996, p. 281

²⁴ Lotman, Jurij M., *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*, Valencia, Frónesis/Cátedra/Universitat de València, 1996.

²⁵ Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

Rosa Montero de *Te trataré como una reina*²⁶ (1983) y su utilización del bolero o de algunas de las canciones²⁷ del «cantautor» Joaquín Sabina, por citar dos ejemplos conocidos. Otra estrategia será la propia elaboración de la obra poética, o literaria, realizando textos según la técnica del *collage* reproduciendo en lo posible la propia reelaboración textual individual del bombardeo constante informativo al que se nos somete en las sociedades actuales.

Elemento relevante de la obra poética de Vázquez será, una constante y desencantada ironía que paradójicamente poco tendrá en común con la doble moda actual del «desencanto» y del llamado «posmodernismo literario», aunque tengan ambas como denominador común el uso de la figura retórica de la ironía. En la película *El desencanto*²⁸ (1976) de Jaime Chávarri, hacia el final, Txiqui Panero se plantea que ellos, los Panero, no están desencantados porque para estarlo se tiene que haber estado encantado. Manolo Vázquez tampoco lo ha estado y por ello no plantea una poética del desencanto sino una poética elaborada desde la crítica de una realidad generada por la «pérdida» de la Guerra civil española. El primer poema que abre *Memoria y deseo*, «Nada quedó de abril...» inicia el uso de la polisemia del mes de abril desde su crueldad, en términos eliotianos, pero también desde la perspectiva histórica de la llegada del régimen republicano el 14 de abril de 1931, o la derrota republicana el 1 de abril de 1939, año en el que nace el escritor o también la de la victoria de la izquierda española en las elecciones municipales el 3 de abril de 1979 o la de abril de 1996 cuando se forme el gobierno del derechista Partido Popular de José María Aznar. Abril será el mes más cruel, por lo que todas estas fechas suponen de crueldad y fracaso, es decir son vistas por unos ojos que no están pasivamente desencantados sino que son muy críticos con tales momentos históricos tomando partido desde el

²⁶ Montero, Rosa, *Te trataré como una reina* (1983), Barcelona, Seix Barral, 1990. Y también en su anterior novela *Crónica del desamor* (1979), Madrid, Debate, 1979.

²⁷ J. Sabina se ha convertido en uno de los mejores cronistas sentimentales urbanos de la España de los últimos veinte años. En sus canciones se incluyen desde citas intertextuales de otros compositores, cantautores etc... hasta sucesos de la vida cotidiana vistos desde una posición crítica.

²⁸ Película sobre la familia de los Panero. En ella se hace una crónica del desencanto hacia la infancia de los tres hijos, dos de ellos poetas reconocidos: Juan Luis y Leopoldo María, y de sus relaciones con el padre, el poeta Leopoldo Panero y la madre Felicidad Leblanch. La película se convirtió en un símbolo de lo que se denominó la fase del desencanto durante los primeros años de la transición democrática española.

principio. No olvidemos que en *Praga* asume el poeta su pertenencia al bando de los perdedores.

...nací en la cola del ejército huido²⁹

Desde su primer libro, *Una educación sentimental*, se incidirá en un conjunto de temas que recorrerán la obra de Vázquez: Memoria, mestizaje cultural, ciudad, deseo, utopía... Ordenado esos temas podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el poema donde se manifiesta de forma más gráfica y con una gran capacidad de síntesis el tema del mestizaje cultural será el aparecido en *Manifiesto subnormal* y recogido también en *Memoria y deseo*. En el que el nombre del escritor escrito en catalán es el resultado de la combinación de la cultura oficial franquista del *Instituto de Cultura Hispánica* definido a su vez por dos canciones una de ellas sublimadora del amor y la otra definidora de la moral sexual nacionalcatólica; y del *Club de fútbol Barcelona* como única expresión posible del catalanismo dentro del franquismo en su dimensión de la famosa máxima «algo más que un club» y que Vázquez completará con unos versos de una canción de corte nacionalista y los de otra canción catalana típica de excursionistas³⁰.

²⁹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Grijalbo, 1996, p. 261

³⁰ Esto último según me comentó el propio autor en las Jornadas de Carvalho celebradas en Madrid en mayo de 1997.

DÉJAME QUE TE CANTE
LIMEÑA
MI SENTIMIENTO

LA ESPAÑOLA } INSTITUTO
CUANDO BESA } DE
BESA SIEMPRE DE } CULTURA
VERDAD } HISPÁNICA

AMB LA SANG DELS
CASTELLANS ENS }
FAREM TINTA }
VERMELLA } CLUB DE
TOTS SOM POPS, TOTS } FÚTBOL
SOM POPS } BARCELONA
LA VICTÒRIA ENS
CRIDA A TOTS

} MANUEL
VÁSQUES
MONTALBÁ

Pero donde aparecerá con mayor claridad la posición del mestizaje cultural, en este caso, del bilingüismo³¹ será en su libro *Praga*.

...espero que se haga una lectura menos bloquista de *Praga*, menos condicionada por la política de bloques. Praga es Praga, pero también Barcelona, o cualquier otra ciudad a la vez exterior e interior, capaz de generar una morbosa relación erótica entre el amo y el esclavo, entre memoria y deseo.³²

escribo en alemán para que las palabras
no sean vuestras ni mías
[...]

³¹ Manuel Vázquez Montalbán es hijo de inmigrantes. «En el otoño de 1961 Manuel Vázquez Montalbán tiene veintidós años. Había nacido en Barcelona, en el seno de una familia de inmigrantes, en el Raval, en la que fuera Ciutat Vella, el 14 de junio de 1939 [...] Su padre, Evaristo, acaso quien con el suyo diera nombre al padre del detective Pepe Carvalho, era de origen gallego [...] Su madre, Rosa, procedía de Águilas (Murcia) y trabajaba como modista. Ser murciá [...] siempre fue duro en Barcelona». Satué, Francisco J. (ed.), *El poder. Manuel Vázquez Montalbán*, Madrid, Espasa, 1996, pp. 33-34.

³² Vázquez Montalbán, *Op. cit.*, Barcelona, Grijalbo, 1996, p. 282

ser judío en Praga escribir en alemán
significa no ser judío ni alemán
ni ser aceptado
por las mejores familias de la ciudad
que identifican
el alemán con Alemania y el ser judío con la alarma.³³

los mestizos somos los mejores
tenim dues llengües
tenim dos arguments d'exili
dos posibilidades de silencio

pero no queden mars de Salgari
solament
mars de runes
mars d'estel de portaavions
mares de mierda

Yo creo ¿yo creo?
Jo crec crec
crec?³⁴

Existen muchos más ejemplos como los paratextos en catalán que en forma de citas abren *El libro de los antepasados* y *Ars amandi* que forman parte de *Una educación sentimental* o la cita incluida en el poema «Cumple treinta años, Helena» de *A la sombra de las muchachas sin flor*, respectivamente de Salvador Espriú, Ausias March y Gabriel Ferrater y que nos muestran una realidad poco estudiada aún como es la del escritor catalán en lengua castellana.

Junto al tema del mestizaje resalta en la obra montalbaniana el de la memoria personal, sentimental, del deseo de perpetuar el recuerdo, la vida, de los muertos vivos en ese recuerdo. Perpetuar en la memoria el pasado de una geografía, de una ciudad, de un barrio. Una memoria que será necesariamente política, la memoria de los derrotados, de los olvidados por la amnesia decretada en el periodo de la Transición política a la democracia.

Una educación sentimental es un buen ejemplo desde su inicio ya que se abre con un paratexto, con una cita del autor catalán Salvador Espriú referida a la memoria, al recuerdo de los muertos personales.

³³ ÍD., *Ib.*, p. 262

³⁴ ÍD., *Ib.*, p. 275.

Però ara és la nit
i he quedat solitari
a la casa dels **morts**
que només jo recordo.³⁵

Evidentemente la única arma que posee el ser humano para exorcizar la muerte es el recuerdo, la memoria, y cuando la muerte se politiza a través de la represión y del olvido institucional, el único recurso vitalista es la propia memoria crítica.

Entre holocaustos
de siemprevivas, feroces
los recuerdos de **muertos**
que sólo yo recuerdo...³⁶

La memoria expresada en su obra poética (como en la narrativa) se materializará en la realidad de España y sus problemas estructurales, históricos.

...contempló
la tierra que dejaba
y sus problemas eran el fiel reflejo de un país
subdesarrollado que todavía no hizo la revolución
liberal.³⁷

Memoria que adoptará la perspectiva de los perdedores de la Guerra civil española a través de los personajes o de la propia voz poética de Manuel Vázquez Montalbán.

El cuerpo de ella se hizo tierra
en mil novecientos cuarenta y seis

antes él hizo la guerra, perdió la guerra,
huyó por las montañas
después la cárcel...³⁸

³⁵ ÍD, *Ib.*, p. 37. Negrita mía.

³⁶ ÍD., *Ib.*, p. 165. Aquí se citan dos versos del poema anterior. Negrita mía.

³⁷ ÍD., *Ib.*, p. 66

Junto a la memoria surgirá el tema del Deseo, de la Utopía, de lo imposible: el octavo día de la semana.

... cuando
en la plaza del exterior, con estatua,
vomitaba algún padre de familia
y
abajo
-en Jamboree- la triste risa negra de Gloria
nocturna como su piel y su voz de Ella
Fitzgerald tímida, nos hacía inteligentes
de libros y cuba libres, comprobando
que
tampoco había sido **aquél el octavo,**
el tan esperado octavo día de la semana.³⁹

Debate de la Memoria y el Deseo, de la Realidad y la Utopía, desgarró de la conciencia entre la inteligencia y la voluntad. Desgarro que será el origen de un desencanto ante la vida sin negar por ello la voluntad, el deseo. Desencanto no puntual o coyuntural sino esencial alternativo, reivindicativo, siguiendo el tono del Celaya de su «Carta a Miguel Labordeta»⁴⁰.

Insuficientemente dotados
para cosmonautas
elegimos el duro
tobogán de las humanidades
saber el mal de cada siglo,
[...]

³⁸ ÍD., *Ib.*, p. 73

³⁹ ÍD., *Ib.*, p. 59

⁴⁰ Las estrofas segunda y tercera del mencionado poema son bien ilustrativas de una poesía moral próxima a Montalbán. «Las últimas noticias son normales, muy tristes:/se casan con notarios nuestras adolescentes;/se ríen en mis barbas los hombres de negocios;/la brisa sólo es brisa -no un ángel extraviado-;/y Dios, allá en su cielo, sigue siendo un Dios mudo.//Da miedo ver las gentes que pasan por la calle./Si uno les preguntara su nombre, no sabrían/qué contestar en serio, qué decir limpiamente./Yo les dejo que pasen bajando la cabeza./No quiero ver. Me asusta que los muertos caminen.» Celaya, Gabriel, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 394-402

es cierto
los humanistas a la vieja usanza quedaremos
un tanto al margen del humanismo de la auto-
moción y las sopas preparadas...⁴¹

Un desencanto, mediterráneo, existencial que rememora la mejor poética en catalán acerca del desasosiego metafísico, del amor, de la lejanía metafísica del hombre, la del valenciano Ausias March.

más de una vez se nos otoñizan los árboles,
brilla la calle bajo la lluvia amarilla,
damos lumbre a un paseante solitario
por el puerto
y silbamos una melodía
ramplona, ya tarde, cuando los veleros
**mienten puertos ansiados y el aire
salino no pregunta
¿quién,
quién no teme perder lo que no ama?**⁴²

Poema que nos hace recordar poemas como «Veles e vents han mos desigs complir»⁴³ u otros de su *Cant espiritual*⁴⁴. El mismo motivo de la melancolía del mar y sus puertos la encontraremos manifestada en una de las mejores y más poéticas novelas de Carvalho: *La rosa de Alejandría*.

¿Por qué el Bósforo?
– Estuve una vez allí. Cruzamos los Dardanelos y llegamos hasta Estambul. [...] Me gusta pensar que algo acaba en alguna parte. Llega un momento en que te irrita pensar que la tierra es redonda, que todo vuelve a empezar, siempre.
[...]
Es lo mismo que yo busco en Mozambique. Un límite. Y en el límite está la aventura. Renuncio a ir embarcado en barcos progresivos, porque ese progreso es falso. [...] Ya veréis vosotros cómo un día aparece un barco cosmonauta, no os riáis, leche.

⁴¹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Op. cit.*, p. 61

⁴² ÍD., *Ib.*, p. 62. Negrita mía.

⁴³ Ausiàs March, *Poemas*, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973, p. 42.

⁴⁴ ÍD., *Cant espiritual*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985.

[...]

éste quiere irse al fin del mar, porque más allá del Bósforo está el fin del mar, el único *cul de sac* auténtico de todos los océanos.⁴⁵

Los marineros Ginés Larios y Basora, personajes de la novela citada, mostrarán los límites de una melancolía también expresada en la poesía de Konstantino Kavafis, por ejemplo en el poema «Itaca», poema que junto a «Esperando a los bárbaros» y «La ciudad» se convirtieron en elementos ideolectales para toda una generación de artistas e intelectuales españoles, sobre todo de los que por su cercanía al Mediterráneo eran proclives a la sensibilidad expresada por el alejandrino Kavafis⁴⁶ o por el valenciano March. Buena prueba del éxito de tal estética es que el «cantautor» Lluís Llach realizara todo un disco Lp dedicado a la metafórica Itaca⁴⁷ y que años más tarde Raimon dedicara una cara de su mejor Lp a la poesía de Ausias March⁴⁸.

Visión pesimista, racionalmente pesimista, que se materializará en la definición de la vida como movimiento sin éxito, sin posible salida racionalizada. Como producto del azar. Y así uno de sus primeros premios literarios lo obtendrá Montalbán con *Movimientos sin éxito*⁴⁹, libro de poemas en los que se irá forjando la definición de la vida en los términos ya apuntados desde la propia cita William Faulkner que abre este libro.

Porque -me dijo- jamás se ganó batalla alguna. Ni siquiera se dan batallas. El campo de batalla no hace sino revelar al hombre su propia estupidez y desesperación, y la victoria es una ilusión de filósofos y de locos.⁵⁰

⁴⁵ Vázquez Montalbán, Manuel, *La Rosa de Alejandría*, Barcelona, Planeta, 1984, pp. 121-123

⁴⁶ «Si vas a emprender el viaje hacia Itaca,/pide que tu camino sea largo,/rico en experiencias, en conocimiento./ [...] Ten siempre a Itaca en la memoria./Llegar allí es tu meta./Mas no apresures el viaje./Mejor que se extienda largos años;/y en tu vejez arribes a la isla/con cuanto hayas ganado en el camino,/sin esperar que Itaca te enriquezca./Itaca te regaló un hermoso viaje./Sin ella el camino no hubieras emprendido./Mas ninguna otra cosa puede darte...» Kavafis, Konstantino, *Poesías completas*, Madrid, Hiperión, 1983, pp.46-47

⁴⁷ Lluís Llach, *Viatge a Itaca* (Movieplay S-32710, 1975)

⁴⁸ Raimon, *Per destruir aquell qui l'ha desert* (Discophon STER-30, 1970)

⁴⁹ Premio «Vizcaya», 1969, Ayuntamiento de Bilbao.

⁵⁰ Vázquez Montalbán, *Op. cit.*, p. 139

O la del poeta siciliano Salvatore Quasimodo (1901-1968) incluida en el poema que da título al libro y que tendrá también una gran importancia, junto a un texto de Eliot, en una de sus mejores novelas: *Los mares del sur*.

più nessuno mi porterà nel sud⁵¹

Un reclamo en inglés atrajo la atención de Carvalho:

I read, much of the night, and go south in the winter.

Y debajo,

Ma quando gli dico

ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora

sulle isole più belle terra

al ricordo sorride e risponde che il sole

si levava che il giorno era vecchio per loro.

Finalmente,

più nessuno mi porterà nel sud.

Carvalho tradujo mentalmente:

Leo hasta entrada la noche

y en invierno viajo hacia el sur

.

Pero cuando le digo

que él está entre los afortunados que han visto la aurora,

sobre las islas más bellas de la tierra,

al recuerdo sonríe y responde que cuando el sol se alzaba

el día ya era viejo para ellos.

.

*Ya nadie me llevará al sur.*⁵²

Movimientos que a lo largo de su obra poética y narrativa se vincularán al tema de la huida, muchas veces vinculado a los motivos marchianos de los barcos, las velas, la muerte.

⁵¹ *ÍD., Ib.*, p. 147

⁵² Vázquez Montalbán, Manuel, *Los mares del sur*, Barcelona, Planeta, 1979, pp. 39-40. En la página 131 de la novela mencionada un personaje amigo de Enric Fuster, Sergio Beser, interpreta esos versos: los tres fragmentos marcan todo un ciclo de desencanto: la esperanza intelectualizada de leer hasta entrada la noche y en invierno ir al sur, burlando el frío y la muerte. El temor de que tal vez ese sur mítico sea otra propuesta de rutina y desencanto. Y finalmente la desilusión total... Ya nadie le llevará al sur...»

TÉCNICAS

Las técnicas empleadas por Manuel Vázquez son las mismas a lo largo de su ya dilatada obra poética. De hecho podemos utilizar la misma lista que José María Castellet hiciera en su antología de los llamados novísimos⁵³, es decir versolibrismo, escritura automática, elipsis, sincopación, artificiosidad, interpretación del fenómeno *camp*⁵⁴, desmitificación del lenguaje cotidiano utilizando lugares comunes e inclusión directa o indirecta de citas literarias, publicitarias etc... lo que supondrá un constante uso del *collage*. De la misma forma que lo hará en su obra narrativa y hasta ensayística Vázquez utilizará el *collage* como técnica fundamental para la elaboración de su discurso. En realidad lo que hace Montalbán no es más que, como ya dijimos, reproducir la fragmentación informativa recibida a través de los medios de comunicación de masas. Reelaborar los códigos culturales tal y como Lotman plantea en el problema de la percepción en el cine.

..., il senso del reale, senza il quale non può esserci arte nel cinema, non è il semplice risultato delle nostre percezioni sensoriali; in quanto componente di un'unità artistica complessa, esso è il frutto dei suoi numerosi legami con l'esperienza artistica e culturale della società.⁵⁵

Fragmentación incrementada por la propia fractura receptiva de, en este caso, el propio Manuel Vázquez Montalbán. A través de la intertextualidad como base de su *collage* Vázquez consigue la concentración informativa de la misma forma que se utiliza en el mundo publicitario, la multiplicidad semántica incrementando el valor polisémico de los discursos, la defensa de su posición ante la falsa dicotomía entre Cultura elevada y Cultura popular y la construcción de discursos basados en la sentimentalidad propiciada por la selección de la cita por sus connotaciones vitales, experienciales, del propio autor dotando a su discurso poético y narrativo de lo que él ha denominado como «sentimental», «memoria» o moralidad. Por último el *collage* propiciará una

⁵³ Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

⁵⁴ Otros autores que utilizan lo *camp* serán Carmen Martín Gaité y Rosa Montero. Ambas son creadoras de un *topoi* para la *koiné* entre autor y lector.

⁵⁵ Lotman, Juri M., *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica*, Catania, Edizione del Prisma, 1994, p. 49

relación de complicidad entre el lector y el autor, así como una infinidad de interpretaciones de la obra confiriéndole un carácter de obra abierta.

Manuel Vázquez Montalbán ha cultivado a lo largo de su extensa obra literaria una de las características de los poetas denominados «novísimos» por José María Castellet: el culturalismo. En el caso de Vázquez ese culturalismo se desarroyará a partir de materiales que van desde la poesía medieval catalana, citamos aquí al valenciano Ausiàs March, la poética de la segunda promoción de la Generación poética del medio siglo, las cinematografías holliwoodenses, la canción española o el bolero. El bolero y la canción popular española, la copla, están presentes en gran parte de sus obras en forma de títulos como *Tatuaje* nombre de la segunda⁵⁶ novela de Carvalho referido al bolero de León y Quiroga cantado por Concha Piquer o *La rosa de Alejandría* otro título de la serie de Carvalho que también ha tenido una larga presencia en la obra poética del autor estudiado. En estos casos el uso de tales títulos se da para componer el discurso de crónica sentimental de la posguerra española, dentro del modelo de nuevo realismo crítico propuesto por el autor, pero también servirá para incrementar el aspecto semántico de tal discurso, un buen ejemplo será la explicación que se nos da en la novela citada, *La rosa de Alejandría*, del carácter simbólico de esta famosa rosa⁵⁷. A lo largo de la obra poética (y, en gran medida, narrativa) para desarrollar los temas más importantes de ésta como son memoria, utopía/deseo, pérdida etc... Vázquez ordenará también sus citaciones, sus combinaciones constructoras del *collage*, pero habrá un autor que estará más presente que otros en su obra poética: Jaime Gil de Biedma. Ya de forma explícita mencionando el nombre el poeta⁵⁸:

plenamente europeos no hay bromas
marxistas ni contactos furtivos
en cambio
con lógica interna Jaime Gil de Biedma
sonríe y hace honores a alguien

⁵⁶ O primera si tenemos en cuenta que en *Tatuaje* se hace la segunda referencia a a Carvalho siendo *Yo maté a Kennedy* la primera novela donde aparece el detective.

⁵⁷ Vázquez Montalbán, *La rosa de Alejandría* Barcelona, Planeta, 1984, pp. 157-160

⁵⁸ Más adelante veremos otros ejemplos en su obra narrativa. Trate este asunto en «La poética del tiempo de Jaime Gil de Biedma en la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán», *Romansk forum*, Universitetet i Oslo, pp.67-85

que nunca vendrá a Bocaccio Boite...⁵⁹

Ya de forma implícita construyendo el poema utilizando versos del poeta ya fallecido.

...y en ti, mi pequeño reino afortunado,⁶⁰

Y con él TS Eliot⁶¹

**my dear, lea hasta entrada
la noche y en invierno viaje
hacia el Sur...⁶²
no no lee hasta entrada la noche
ni en invierno viaja hacia el sur⁶³**

**DEFINITIVAMENTE NADA QUEDÓ DE ABRIL
pobre Rosa de Abril el mes más cruel
dibujada de muerte -hipótesis de la muerte...⁶⁴**

Y Antonio Machado, dos de los poetas más admirados por Jaime Gil y por el propio Manuel Vázquez Montalbán por su aspecto de poetas cívico-morales.

Y evidentemente junto a don Antonio Machado, y en esa misma tendencia moral, el Quevedo del soneto «Amor más allá de la muerte»⁶⁵:

...bruma y amantes que se hunden, nadie

⁵⁹ Vázquez Montalbán, *Manuel, Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Grijalbo, 1996, p.101

⁶⁰ ÍD., *Ib.*, p. 85. Referido al poema del Gil de Biedma «Infancia y confesiones», en concreto al verso antepenúltimo: «De mi pequeño reino afortunado/me quedó esta costumbre de calor/y una imposible propensión al mito.» Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barrla, 1985, pp. 49-50

⁶¹ La referencia eliotiana a la crueldad del mes de abril la encontramos en el primer verso de «The burial of the dead» de *The waste land* (1922): «April is the cruellest month,...» La referencia a leer por la noche hasta muy tarde y viajar al Sur la hallamos en el verso 18 del mismo poema: «I read, much of the night, and go south in the winter.»

⁶² ÍD., *Ib.*, p. 167. Negrita mía.

⁶³ ÍD., *Ib.*, p. 210. Negrita mía.

⁶⁴ ÍD., *Ib.*, p. 338. Negrita mía.

⁶⁵ Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Barcelona, Orbis, 1982, pp. 82-83

presiente un final adverso, la muerte
será ceniza más tendrá sentido, polvo
será mas polvo enamorado
 déjame
creerlo así, dama alta, calandria encendida...⁶⁶

Y Jorge Manrique de quien parafraseará hasta el título de su obra *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*⁶⁷ en sus *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*⁶⁸, texto en el que reproduce el ritmo y los contenidos de Manrique utilizando la retórica del «Ubi sunt?» horaciano.

¿Qué se hizo de don José
talismán de milicia
copla y bandera
escapulario del ateo
reto bajo el sol
calina consistencia
de tierras de Belchite
Brunete
partes de guerra
sin rostros ni apellidos
Stalin gritaba
 los augures
y las aguas del Ebro
iban a la mar
y era el morir
[...]
del capitán de montes
ríos
albadas de metralla
Enrique
Líster a secas
para el pueblo
que soñó certezas
de slogan
promesas

⁶⁶ Vázquez Montalbán, *Op. cit.*, p. 85. Negrita mía.

⁶⁷ Manrique, Jorge, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1985.

⁶⁸ Vázquez Montalbán, *Manuel, Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Grijalbo, 1996, p. 169

de islas perpetuadas
¿qué se hizo?
[...]
la vida
charca y reguero
gris
del polvo urbano
cloacas al fin
que es el morir⁶⁹

Tampoco podía faltar en la lista de los autores citados el Bécquer de las *Rimas* y de entre ellas, la más conocida la Rima LIII⁷⁰, la que habla de la aparente circularidad del tiempo, de su imposibilidad y sus eternas espirales.

los geranios
se agostaron en cenizas amarillas
luego
volvieron otras tardes de abril, no aquéllas
muertas
muertas ya para siempre...⁷¹
me canso
de ser buena persona
volverán
las oscuras golondrinas en tu balcón
sus nidos a colgar...⁷²

Completará el repertorio toda una serie de autores que por razones de espacio paso sólo a citar y que el mismo Vázquez reivindica en la dedicatoria que citamos en la página 53 de este texto. Entre todos ellos cabe resaltar a Marcel Proust⁷³, citado a través de las innumerables veces que en su obra poética o narrativa se menciona, hasta en el título de uno de

⁶⁹ ÍD., *Ib.*, pp. 182, 184, 194 y 195

⁷⁰ «Volverán las oscuras golondrinas/en tu balcón sus nidos a colgar,/y otra vez con el ala en sus cristales,/jugando llamarán;...». Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Madrid, Austral/Espasa-Calpe, 1969, pp. 41-42

⁷¹ Vázquez Montalbán, *Op. cit.*, p. 40. Negrita mía.

⁷² ÍD., *Ib.*, p. 131 y 228. Negrita mía.

⁷³ No incluido en esa dedicatoria, pero presente en la obra de Vázquez a través de su *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

sus libros de poesía⁷⁴, la relación de las muchachas con el oro o la flor de sus cuerpos juveniles. En unos momentos imágenes de carga sensual, otras veces, sin flor, imágenes de una imposible juventud en la España derrotada de la posguerra.

Las muchachas doradas
precipitan el verano⁷⁵

LA CERBATANA	}	A LA SOMBRA DE LAS
EL GRITO		MUCHACHAS SIN FLOR ⁷⁶

limpie el recuerdo sobre la frente
de la muchacha enamorada de su flor⁷⁷

tal vez un grito literario puso nombre
al instante en que fui feliz
a la sombra
siempre a la sombra
de las muchachas sin flor.⁷⁸

Y poetas «sociales» o «morales» como Blas de Otero y Gabriel Celaya junto a Dámaso Alonso y Jorge Guillén todos ellos mencionados y parafraseados en el poema «Arte poética» de *Liquidación de restos de serie*⁷⁹.

...el tablón de salvación
viva la revolución
austero pasa Blas de Otero, romanza
[...]
tirad de España
la España insana a la mar
a la mar, a la mar

⁷⁴ A la sombra de las muchachas sin flor en ÍD., *Ib.*, p. 201

⁷⁵ ÍD., *Ib.*, p. 98

⁷⁶ ÍD., *Ib.*, p. 114

⁷⁷ ÍD., *Ib.*, p. 117

⁷⁸ ÍD., *Ib.*, p. 209

⁷⁹ ÍD., *Ib.*, pp. 130-133

[...]
y llega
el cartero con una carta de Celaya
(personal)
[...]
palpar la revolución
al son
de la charanga alada
alzada
sobre un millón de muertos
y entuertos
de una generación
suavemente desliza Guillén (Jorge)
sabiduría antigua, sí, pero no, ser
y no ser
no sé, dice, la inquietud
del círculo ser...⁸⁰

Vázquez también citará a Luis Cernuda a través de la fascinación que le produce a Vázquez el título de su obra *La realidad y el deseo* convirtiéndolo en verso en dos ocasiones.⁸¹ O por ser la referencia directa del título de su obra poética completa: *Memoria y deseo*.

Junto a los mencionados poetas y muchas veces combinando sus versos entre sí aparecerán nombres, eslogans de anuncios, títulos y letras de actores, personajes de comics, cantantes y letras de lo que se ha venido en llamar la cultura popular urbana de masas.

---Hombre Enmascarado
sorprendido,
de que Ana María la enamorada
del Guerrero del Antifaz más pareciera
Hija de María que Yvonne de Carlo
[...]
y cuando Mario Cabré, Mario Lepanto
Mario Tenorio, Mario Trento
Mario Gardner
la requebrara en el Festival de Cannes
[...]

⁸⁰ ÍD., *Ib.*, pp. 131 y 132.

⁸¹ ÍD., *Ib.*, pp. 99 y 166

...alguien nos dijo
que las muchachas mueren seis días
cada mes
luego resucitan
aceptan cartas furtivas
y si te pareces a Peter Lanwford
se dejan besar.⁸²

los caballos
galopan blancos
junto a estanques de aguas dulces
[...]
las vírgenes-violadas galopan
blancas a la crin asidas
[...]
Terry me va
usted sí que sabe.⁸³

El *collage* literario de Vázquez en base a la cultura popular urbana y a la cultura literaria es un mecanismo esencial para la formación del ideolecto vazquiano y para construir el tono irónico de su obra, imposible sin ese sinfín de referencias culturales.

En resumen una obra poética que es la condensación de la extensísima obra literaria y crítica de Manuel Vázquez Montalbán.

BIBLIOGRAFÍA:

Obra poética de Manuel Vázquez Montalbán:

Una educación sentimental. Barcelona, El Bardo, 1967

Movimientos sin éxito. Barcelona, El Bardo, 1969

Coplas a la muerte de mi tía Daniela. Barcelona, El Bardo, 1973

⁸² Dos personajes de comic como el *Hombre enmascarado* y el *Guerrero del Antifaz*, otro de la publicación infantil ya desaparecida «TBO» como *Ana María*, tres actores de Holliwood como *Ivonne de Carlo*, *Peter Lanwford* y *Ava Gardner*, esta última mencionada en relación con Mario Cabré, torero, actor y presentador de televisión, en el programa *Reina por un día*, ya que fueron amantes cuando la actriz se encontraba en Madrid. ÍD., *Ib.*, pp. 128-129

⁸³ Aquí cita el eslogan de una marca de brandy andaluz que se anunciaba con un caballo blanco montado por una modelo vestida con una camisola del mismo color y de pelo color platino. ÍD., *Ib.*, p. 243.

A la sombra de las muchachas sin flo. Barcelona, El Bardo, 1973
Praga. Barcelona, Colección Ocnos, Editorial Lumen, 1982
Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983). Barcelona, Seix Barral, 1986
Pero el viajero que huye.. Madrid, Visor, 1991
Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990), Barcelona, Grijalbo, 1996

LIBROS CITADOS:

- Ausiàs March, *Cant espiritual.* Barcelona, Edicions del Mall, 1985
- *Poemas.* Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* Madrid, Alianza, 1987
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro.* Barcelona, Kairós, 1978
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas.* Madrid, Austral/Espasa-Calpe, 1969
- Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles.* Barcelona, Barral, 1970
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados.* Barcelona, Lumen, 1985
- Falcó, José Luis y Fanny Rubio, *Poesía española contemporánea, (1939-1980).* Madrid, Alhambra, 1981
- Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo,* Barcelona, Seix Barral, 1985
- Heller, Agnes, *Por una filosofía radical,* Barcelona. Viejo Topo, 1980
- Izquierdo, José María, «La poética del tiempo de Jaime Gil de Biedma en la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán», *Romansk forum,* Universitetet i Oslo, pp.67-85
- Kavafis, Konstantino, *Poesías completas.* Madrid, Hiperión, 1983
- Lotman, Jurij M., *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto.* Valencia, Frónesis/Cátedra/Universitat de València, 1996
- *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica.* Catania, Edizione del Prisma, 1994
- Manrique, Jorge, *Poesía.* Madrid, Cátedra, 1985
- Montero, Rosa, *Crónica del desamor.* Madrid, Debate, 1979
- *Te trataré como una reina .* Barcelona, Seix Barral, 1990

Quevedo, Francisco de, *Antología poética*. Barcelona, Orbis, 1982

Satué, Francisco J. (ed.), *El poder. Manuel Vázquez Montalbán*. Madrid, Espasa, 1996

Vázquez Montalbán, Manuel, *Los mares del sur*. Barcelona, Planeta, 1979

- *La Rosa de Alejandría*. Barcelona, Planeta, 1984
- *Tres novelas ejemplares*. Madrid, Espasa Calpe Austral, 1989
- *Las recetas de Carvalho*. Barcelona, Planeta, 1990
- *Manuel, Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*. Barcelona, Grijalbo, 1996
- *El premio*. Barcelona, Planeta, 1996

PROUST DANS LE TEMPS DE L'ŒUVRE

Pour saluer la traduction de *la Recherche du temps perdu* par Anne-Lisa Amadou*

Jacques Neefs

Université Paris VIII et Institut des Textes et Manuscrits Modernes (C.N.R.S.)

La puissance des œuvres tient aux multiples accueils qui leur sont faits; et leur traduction est évidemment la forme d'existence la plus complexe qui peut leur être accordée, la plus ambiguë peut-être, mais la plus convaincante aussi. Car c'est ainsi qu'elles participent à cette grande histoire non écrite de la littérature dont parlait Ingeborg Bachmann, où séjournent ensemble les œuvres lointaines et où les écrivains se répondent les uns aux autres. Invention et transmission font un même mouvement, d'œuvre à œuvre, de langue à langue.

Et donner une présence longue, enveloppante, active, vivante, inventive à *La recherche du temps perdu*, comme le fait une telle traduction, c'est participer au destin que cette œuvre sollicite pour elle-même et pour la littérature. Car la forme et la dimension de cette œuvre ainsi que le fabuleux travail d'écriture dont elle est le lieu font la présence particulière de ce texte, ou ces textes, et obligent à des formes d'appréhension et d'intellection nouvelles dans l'histoire littéraire. C'est cette présence du travail d'écriture dans la forme de l'œuvre que je souhaite décrire maintenant.

«Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille.» (*Le temps retrouvé*, Pléiade, t. IV, p. 620)** L'œuvre est soumise au risque de son interruption: «Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand

* Conférence donnée lors du séminaire organisé par le Département des études classiques et romanes les 25 et 26 septembre 1992, à l'occasion de la publication complète de la *Recherche* en traduction norvégienne.

** Edition de Jean-Yves Tadié, I-IV, 1987-89.

j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir.» (*Ibidem*)

Dans *Le temps retrouvé* le passage ne cesse d'être troublant, il est même proprement intenable, du personnage dont la vie culmine en vocation au narrateur qui se projette en écrivain. Dans ce moment «religieux», comme le nomme Vincent Descombes, de «l'adoration perpétuelle», sous la double révélation de la mémoire involontaire et de la marque du temps, en une juxtaposition étonnamment dramatique, le temps se renverse, sort de la linéarité qui est le propre du narratif pour s'exposer à la virtualité de l'œuvre et du désir d'œuvre. Ce tournant, ce renversement, ne peuvent que solliciter indéfiniment l'interrogation. L'«apothéose finale» que Proust souhaitait dès 1905, à propos de *Sésame et les lys*, est ici accomplie par un écartèlement de l'œuvre au moment même où elle s'accomplit, se clôt, se replie en totalité. Le vaste effet de retrouvailles qui ferme la courbe de la fin du roman à son début est intimement orchestré, par de multiples rappels, – cela a été amplement décrit, commenté, analysé. Mais toute *La recherche du temps perdu* tiendrait-elle, pour moi lecteur, dans l'écart entre le «tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter» (t.IV p. 623, du *Temps retrouvé*) et «le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers» annonçant l'arrivée de Swann, au début, loin, dans *Du côté de chez Swann* (t.I, p. 14)? Cette immense aventure, enjeu de mémoire infinie, pourrait donc sortir de cet interstice de temps, et être projetée en lui, entre l'arrivée et le départ de Swann, le temps d'une soirée de Combray? C'est une temporalité de rêve, assurément, que l'œuvre nous procure ainsi par sa très paradoxale spirale.

«Long à écrire», cela est sans doute la phrase la plus courte de *La recherche*. Il y a une ironie profonde à désigner ainsi, ici, vers la fin, après toutes ces pages, l'immensité du travail. L'énoncé est pris dans le futur du passé: «Si je travaillais, ce ne serait que la nuit.» Le battement entre ce qui est désigné dans la fiction comme à venir et ce qui est déjà écrit est troublant. Il ne peut pas être résorbé. Pierre-Louis Rey et Brian Rogers, dans la présentation qu'il font à leur édition de la Pléiade (1989), s'interrogent sur les relations qu'entretient l'œuvre que nous lisons avec cette Œuvre au bord de laquelle le narrateur est porté: «On serait libre d'imaginer que l'Œuvre au seuil de laquelle le héros s'avance en tremblant est cette Œuvre idéale plutôt qu'A la recherche du temps *perdu*, celle-ci

illustrant la pensée de Maurice Blanchot suivant laquelle «les livres ne valent que par le livre supérieur qu'ils nous permettent d'imaginer.»» (t. IV, p. 1174) En effet, le geste intérieur de *La recherche* est remarquable en ce qu'il consiste à clore l'œuvre en ouvrant à ce qui surplombe l'œuvre, c'est à dire son existence même, sa totalité inaccessible et pourtant active, préalable, celle qu'il faut «traduire». Nabokov décrivait cela avec humour, pour ses étudiants: «Arrivé à ce point de l'œuvre on peut être tenté de dire que Proust est le narrateur, qu'il est, *lui personnellement*, les yeux et les oreilles du livre. Mais la réponse reste non.» Nabokov souligne le paradoxe logique: «Le livre que le narrateur du livre de Proust est censé écrire est toujours un livre-à-l'intérieur-du-livre, et n'est pas exactement *A la recherche du temps perdu*, de même que le narrateur n'est pas exactement Proust.» On souhaiterait ajouter: «commentez le “pas exactement”!»

Car c'est bien cette déhiscence de l'auteur à l'œuvre que l'œuvre produit, et à laquelle elle donne une consistance esthétique. Nabokov ajoute: «A l'intérieur du roman, le narrateur Marcel songe, dans le dernier volume, au roman idéal qu'il va écrire. L'œuvre de Proust n'est qu'une copie de ce roman idéal – mais quelle copie!» (Nabokov, *Littératures I*, trad. fr. par Hélène Pasquier, Fayard 1983, p.311.

Pourtant, par la désignation de cet écart entre l'idéal de l'œuvre et l'œuvre actuelle, réelle, l'on ne résorbe pas l'étrangeté de ces énoncés qui, dans la fin de *La recherche*, décrivent très précisément le travail de Proust lui-même, mais sous le régime fictif du narrateur. Dans l'épisode final, dans ces pages qui deviennent limitrophes par rapport au récit d'une vie, Proust coïncide avec ce qui est son activité même, ce qui est la teneur de son long travail:

«A force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes, ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d'un carreau cassé?» (t. IV, p. 611)

Se décrire dans le futur du passé, c'est proprement annuler le présent et se fondre dans la fiction:

«Quand je n'aurais pas auprès de moi toutes mes paperoles, comme disait Françoise, et que me manquerait juste celle dont j'aurais besoin, Françoise comprendrait bien mon énervement, elle qui disait toujours

qu'elle ne pouvait pas coudre si elle n'avait pas le numéro de fil et les boutons qu'il fallait.» (t. IV, p. 611)

C'est aussi développer un régime particulièrement intime et dramatique de la fiction, qui consiste à projeter comme un avenir ce qui est en train de s'achever, ce qui est menacé par la mort. «L'aura épiphanique», comme dit encore Vincent Descombes, de tout l'épisode des réminiscences offre une miraculeuse élucidation à la fois rétrospective (d'une vie, celle du personnage) et prospective (d'une œuvre, celle du narrateur). Elle construit, on le sait, un motif et une esthétique pour l'œuvre à faire, en même temps que son association avec le «bal de têtes» dramatise l'exigence d'œuvre sous la révélation du temps. L'œuvre que nous lisons se donne fictivement comme une «résurrection» du passé: «Tout cela qui prend forme et solidité est sorti, ville et jardin, de ma tasse de thé.» (t. I, p. 47) Mais l'œuvre que nous lisons est également le devenir-œuvre de l'écrivain, son passage en phrases, sa dispersion dans les liaisons que l'œuvre tisse dans le cadre, très tôt trouvé, du récit retourné en révélation, de la vie reversée en vocation.

La structure de *La recherche* dit figuralement, en ce lieu de schize où *tout le passé* devrait se convertir dans *tout le futur* de l'œuvre, où le cours d'une vie doit devenir la matière d'une œuvre, la vérité du travail de l'écrivain. Cette vérité est énoncée, thématisée, assurément, par les longs développements «théoriques», mais ces énoncés n'ont que peu de force en comparaison avec l'effectuation qui s'organise dans l'évidence d'une forme. A ce moment, par cette incompatible coexistence du passé du récit et du futur de l'œuvre, Proust *réalise*, à proprement parler, le passage vers l'intransitivité de l'œuvre. Le saut du *Temps retrouvé* est l'exacte figuration de l'impossible représentation d'un devenir écriture.

Proust commente fortement, dans *La prisonnière*, le «caractère toujours incomplet» de «toutes les grandes œuvres du XIXème siècle». Et il décrit, à propos de Balzac et de Michelet, les moments où ces écrivains «se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant *rétroactivement* une unité, une grandeur qu'elle n'a pas.» (t. III, p. 666) Proust évoque plus particulièrement l'ivresse de Balzac, quand «celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Evangile, s'avisa brusquement en projetant

sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui à grands renforts de titres et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein.» (t. III, p. 667)

Toute la nouveauté de *La recherche* est en ce que ce mouvement vers la contemplation rétroactive est intimement intégré à la structure de l'œuvre, qu'il est pour ainsi dire «projectif», qu'il lui est comme préalable. Pensée comme unité dès 1909 puis 1910-1911, l'œuvre se développe, le travail de l'écrivain s'y insuffle avec une exigence de plus en plus grande, longuement, progressivement. Proust devient à proprement parler l'œuvre, en projetant devant lui d'année en année ce qui pourra être la totalisation rétrospective, en amplifiant les liens, en multipliant les liaisons qui effectuent le mouvement vers l'autocontemplation. L'auto-contemplation de l'œuvre sur elle-même est la matière même, progressive, cumulative, du travail de l'écrivain. Il fait la richesse de plus en plus dense du devenir œuvre.

Les grandes œuvres intègrent en effet toujours, d'une manière ou d'une autre, le temps de leur élaboration, elles accueillent dans leur forme la ténacité et la durée de leur écriture ainsi que la variation que le temps donne à la construction. Montaigne le fit par l'adjonction «sans suppression» des développements de la pensée, de l'humeur, des lectures. Le texte des *Essais*, d'édition à édition, et jusqu'à l'exemplaire de Bordeaux avec les nombreux ajouts marginaux, est composé, lisiblement, de la superposition des moments de son élaboration. Les strates coexistent, leur juxtaposition est une éthique, celle du droit des pensées à subsister, en voisinage avec les nouvelles, dans un ensemble de différences. Par marqueterie, le devenir-texte devient le texte même du changement. Peindre le «passage», ce fut inventer cette œuvre stratifiée qui donnerait au «passage» et aux «différences» leur espace.

On connaît également le jeu avec la durée de l'écriture qui perturbe le vaste édifice des *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand ne cessant d'amplifier, jusqu'à 1841, puis de réduire, jusqu'à sa mort, le texte des *Mémoires*. La structure de l'œuvre conduit au retrait grandiose, à l'effacement monumental, puis à une sorte de *coda*, de post-scriptum qui restent en suspens après l'accomplissement du monument. Une sorte de

survie (occupée par la rédaction de l'étonnant récit de *La vie de Rancé*) semble éroder l'édifice, Chateaubriand continuant à corriger, ici et là, un texte qui n'en finit pas de devenir définitif. Hugo a décrit cet état de l'œuvre devenant tombeau, presque désordonné, en évoquant à la date du 4 juillet 1848 sa visite à la chambre mortuaire de Chateaubriand:

«Les volets des fenêtres donnant sur un jardin étaient fermés. Un peu de jour venait par la porte du salon entrouverte.

Aux pieds de M. de Chateaubriand, dans l'angle que faisait le lit avec le mur de la chambre, il y avait deux caisses de bois blanc posées l'une sur l'autre. La plus grande contenait le manuscrit complet de ses Mémoires, divisé en quarante-huit cahiers. Sur les derniers temps, il y avait un tel désordre autour de lui qu'un de ces cahiers avait été retrouvé le matin même par M. de Preuille dans un petit coin sale et noir où l'on nettoyait les lampes.» (éd. Massin des *Œuvres complètes*, t. VII, p. 1106)

Bribes qui restent à revoir, à mettre en place: le grand édifice des *Mémoires* avait été conduit de manière involutive vers son terme, qui se trouve reporté au-delà de son achèvement.

Un autre édifice encore, qui intègre le temps de sa construction, est celui, cité par Proust, de Balzac. Mais là aussi, la différence avec *La recherche* est éclairante. On sait que Balzac a eu relativement tôt l'idée de l'édifice en trois étages de *La comédie humaine*. Pourtant, ce n'est que progressivement que les œuvres singulières furent modifiées, rectifiées, raccordées, pour coexister. Les redistributions et transformations (éventuellement même de structure) sont conduites tout au long de la vie de Balzac. Il fallait sans cesse compléter l'édifice théorique des trois niveaux d'intellection: études de mœurs, études philosophiques, études analytiques, et simultanément reprendre les œuvres «individuelles» pour les ajuster à l'ensemble. Balzac conduit ces réajustements et développements jusqu'à sa mort, en ajoutant et raturant sur les volumes mêmes de son édition Furne de *La comédie humaine*, faisant se croiser jusqu'au terme, comme il l'avait toujours fait sur épreuves, l'imprimé et l'écriture. Mais le temps de ce travail, lisible d'édition à édition, n'est pas à proprement parler constitutif de la forme de *La comédie humaine*. Au contraire, l'édifice logique, instrument d'une hiérarchisation des connaissances, que Balzac élabore, rend virtuellement *indifférent* le temps du travail à la poussée de l'élaboration. L'œuvre est bien faite d'une concertation de plus en plus organique, de plus en plus totalisante

(l'idéal serait de toucher à tous les récits à la fois, à tous les niveaux en même temps, pour que s'ordonne l'immense matière narrative), cette matière emporte bien avec elle le tournant d'une histoire et la succession des générations, mais cela est *exposé* par l'œuvre qui est tournée vers le monde: l'intellection qui est offerte est celle même de l'élaboration des sociétés et du monde contemporain. Et cette intellection est développée dans un ensemble qui devrait être marqué en chaque point du sceau du génie (le don de spécialité) et ne devrait idéalement plus être marqué par le temps de son élaboration.

Avec Proust, le devenir écrivain et le temps du travail sont immanents à la matière de l'œuvre. Flaubert déjà indiquait ce mouvement, quand il écrivait: «je n'ai aucune biographie», «l'écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres». Flaubert est sans doute, de ce point de vue, l'écrivain qui a fait le premier du travail de l'œuvre et de l'inlassable réécriture la raison même de l'artiste, en même temps que la matière même de ses œuvres. Comme si le travail de l'œuvre devait être extrême au point de devenir son *style*, sa teneur singulière, son individualité absolue: «Et puis tout ce qui me reste encore à faire m'épouvante, quand je songe que j'en ai encore pour des mois! Comme c'est long, c'est long!» (à Louise Colet, le 2 juin 1853)

Proust réalise cette «infusion» de l'énergie dans l'œuvre, avec l'ampleur d'une grande unité formelle. Il y a un geste décisif à projeter tout le travail antérieur (ces œuvres essais que sont *Les plaisirs et les jours*, le *Contre Sainte-Beuve* et *Jean Santeuil*) dans le simple récit d'une vie, et à consacrer tout le travail d'une vie à l'unité d'une œuvre; le temps de l'écriture doit devenir la complexité poétique, absolue, de l'édifice. Les malentendus «biographiques» sur *La recherche* ne doivent pas nous écarter de cette vérité de sa conception et de sa réalisation: une vie est intégralement, sans extérieur, par renoncement de plus en plus grand à tout «le reste», convertie en une œuvre, en l'écriture d'une œuvre.

Roland Barthes désignait bien *La recherche* comme le roman d'une écriture. Mais c'était encore se tenir dans une sorte de métaphore qui ferait du sujet de l'aventure de *La recherche* une *représentation* presque indifférente, même si elle est dramatisée en son terme par l'urgence, du geste d'écrire. *La recherche du temps perdu* est plus que la représentation du devenir écrivain: elle est l'investissement total d'une vie et d'une pensée écrivant, multipliant jusqu'au terme de l'activité les échos, les préfigurations et les reprises. Elle est, avec l'extraordinaire ampleur

d'une vaste spirale, ce devenir-phrases dont parlait Flaubert. La forme et le thème de *La recherche*, la projection de l'un dans l'autre, étaient l'espace esthétique susceptible d'accueillir et d'exposer à la fois le travail d'écrire: «Quand un artiste peine des années sur les mots de ses phrases, les mots eux-mêmes qu'il a fini par choisir sont moins précieux que d'avoir à la faveur de ce travail, lentement infusé sa vie.» (*Sodome et Gomorrhe*, Esquisse VI, t. III, p. 970) L'absolue rigueur que Proust apporte à la confirmation progressive de la complexité et de l'unité de l'œuvre – en consacrant à celle-ci, au sens propre, sa vie – fait la différence radicale de *La recherche* avec les «unités factices» qu'il opposait (en visant vraisemblablement, comme l'indique Jean-Yves Tadié, le *Jean Christophe* de Romain Rolland) à la construction *a posteriori* de Balzac. L'unité est, avec *La recherche*, dans la coalescence du travail d'écrire et de son lieu esthétique.

L'ample compas de l'œuvre fut, on le sait, très tôt dessiné: Proust écrit à Madame Strauss, vers le 16 août 1909: «Et avant vous me lirez – et plus que vous voudrez – car je viens de commencer – et de finir – tout un long livre.» Dans le dispositif du récit-révélation conçu dès le *Contre Sainte-Beuve* et avec le double pôle du «Bal de têtes» et de «l'Adoration perpétuelle», pouvait en effet se projeter et se diffuser infiniment le travail d'écrire, jusqu'à ce que la pensée de l'écrivain devienne les infinies ramifications de l'œuvre, jusqu'à ce que la consécration de l'artiste s'effectue dans les subtiles liaisons internes de l'œuvre, dans les croisements longuement préparés, et finalement découverts, jusqu'à ce que l'œuvre acquiert «quasiment» l'autonomie de la nature.

Paul Ricoeur a analysé la «fable du temps» que nous offre *La recherche*: «...les deux foyers de l'ellipse de *La recherche* ne sont pas confondus: entre le temps perdu de l'apprentissage des signes et la contemplation de l'extra-temporel, une distance demeure. Mais ce sera une distance traversée.» (*Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984, p. 223) La fiction et la lecture sont le mouvement de cette traversée. Mais c'est le travail d'écrire, c'est le temps de faire œuvre qui sont projetés en cette traversée également, qui s'y actualisent sans discontinuer, en lutte même avec cet autre obstacle à la simultanéité de tout qu'est le temps de la publication.

L'écriture s'aventure ainsi, pendant dix ans, dans «la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier.» Jean-Yves Tadié, dans

l'édition nouvelle qu'il a donnée pour la Bibliothèque de la Pléiade, a décrit – et l'édition le montre par les esquisses proposées et les notes de genèse – la forme de ce travail: «Un esprit sans cesse en expansion, toujours plus conscient, toujours plus complexe, face à un immense puzzle où la place des pièces n'apparaît d'abord pas, à un jeu d'échec aux combinaisons infinies, à l'intérieur d'un grand cadre, carton ou échiquier pourtant déterminé à l'avance.» (t. I, p. CII) Et l'on sait l'étonnant travail d'intégrations, de différenciations, d'annonces, de répartitions entre les épisodes que Proust a accompli.

On se souvient qu'au lever de l'aurore, dans la chambre du réveil, le décor brusquement se recompose:

«... la fenêtre avec ses rideaux, quittait le cadre de la porte où je l'avais située par erreur, tandis que pour lui faire place, le bureau que ma mémoire avait maladroitement installé là se sauvait à toute vitesse, poussant devant lui la cheminée et écartant le mur mitoyen du couloir; une courette régnait à l'endroit où il y a un instant encore s'étendait le cabinet de toilette, et la demeure que j'avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil...» (*Du côté de chez Swann*, t. I, p. 184)

Le temps de l'œuvre, le temps dans lequel est prise l'élaboration de l'œuvre, est celui d'une mobilisation analogue: tel épisode de Vinteuil remontant vers *La prisonnière*, tel ajout changeant le relief, tel développement demeurant, erratique, en attente de sa juste place, tels autres, si nombreux, s'effaçant dans la masse des «esquisses». Les morts peuvent revenir, avant que leur mort survenue dans des volumes antérieurs ne soit raturée, comme c'est le cas pour la Berma ou Cottard, dans *Le temps retrouvé*. Combray même peut émigrer, sous la nécessité de la guerre et du récit, pour se retrouver sur la ligne de front. Il y a en effet dans le temps de l'œuvre un accueil permanent à ce qui advient, mais toujours dans la visée d'une recomposition globale et d'un système de consonances.

Ainsi, la guerre elle-même doit-elle être prise dans l'œuvre, comme elle est intervenue dans le temps de l'écriture. Et Proust accroît sa puissance d'événement, en l'intégrant comme une errance hallucinée vers l'obscurité de la destruction et du sadisme, en ce lieu précis où la faille d'une vie et d'une vocation était déjà tracée – la célèbre «absence» du personnage, son écart momentané avant le retournement de la révélation. Il y a une singulière audace dans la puissance allégorique que

Proust donne à cette unique déambulation dans le crépuscule des bombardements dont se compose «l'épisode» de la guerre, pour *représenter* et *intégrer* dans l'œuvre la guerre. Cette puissance allégorique tient précisément à ce que l'œuvre a fait de l'événement: la limite interne où advient le bouleversement que sa forme prévoyait. La guerre, de même qu'elle pèse sur la durée de publication de l'œuvre et sur le temps donné pour l'écrire, ouvre dans l'œuvre une rupture hyperbolique, qui fait de la totalité de *La recherche* une réponse esthétique à l'événement de la décomposition radicale.

La réponse de l'œuvre est alors d'autant plus forte que celle-ci est affectée, dans sa forme même, par la déchirure historique qu'elle accueille en elle.

Dans *Le temps retrouvé* l'apparition de la fille de Gilberte Swann et de Robert de Saint-Loup est l'occasion d'une grande joie-révélation: Mlle de Saint-Loup scelle en effet la rencontre des deux côtés jadis séparés de Swann et de Guermantes. Elle est ainsi le *corps du temps*: «Le temps incolore et insaisissable s'était, pour que pour ainsi dire je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef d'œuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas! il n'avait fait que son œuvre.» (t. IV, p. 608-609). Le temps lui-même est artiste («cet artiste-là, du reste, travaille fort lentement», t. IV, p. 53): la métaphore est réversible. Car c'est dire aussi que l'artiste est lui-même soumis au temps de faire, au temps de l'œuvre, que son œuvre c'est ce temps du travail qui la modèle jusqu'à l'extrême achèvement, jusqu'à ce qu'elle conquiert l'autonomie de sa réalité d'œuvre. Alors la vie est en effet convertie en cet autre temps qui est celui des œuvres: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature.» (t. IV, p. 71) Même si le récit le laisse fictivement entendre, ce n'est pas le biographique qui est converti en sa représentation: c'est la vie de la pensée qui passe dans l'espace de l'œuvre.

Mais cela n'advient que par ce vertigineux travail de mise en relations qui fait la trame de la prose narrative, et qui est si «long à écrire». Gilles Deleuze a décrit le vertige de la «transversalité» qui fait la richesse de *La recherche*, et il a montré la logique à l'œuvre dans la thématique des épisodes. Ce vertige du rapprochement entre les lieux éloignés, entre les faces opposées, entre les espaces incompatibles, il est cependant aussi dans le mouvement de l'écriture et de l'invention, dans le travail de la composition au sein d'un grand cadre large. Et le texte tout entier est

chargé de ce temps du travail et des mises en échos. Le «véritable rapport» que l'œuvre doit faire surgir entre les choses (sous le signe générique de la métaphore), et que la théorie esthétique explicite dans le récit désigne comme la tâche de l'écrivain, n'existe pas par le simple énoncé qui le formule ou l'appelle. Il n'advient qu'à travers *l'effectuation* qui le met en œuvre. Son existence logique précède la description que l'on peut en donner: il est dans la pratique même de l'œuvre. La poétique explicite s'effectue par la «poétique insciente» (comme Flaubert disait) de l'œuvre, qui est la patiente multiplication des liens et la continue redistribution des échos.

L'œuvre de Proust exige une lecture qui soit comme performative, qui articule le temps et l'espace des phrases, des épisodes, des strates de l'œuvre, parce qu'elle est elle-même faite des strates d'un temps d'écriture et de composition lente, comme géologique. Sa forme singulière tient son relief de la sédimentation du temps qui préside à son élaboration esthétique.

Et je retrouve ici, pour conclure, le travail du traducteur, d'une double manière. L'on connaît la profonde métaphore que Proust développe sur l'écriture comme «traduction»: «Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.» (t. IV, p. 469) L'œuvre ne peut être que l'équivalent de ce qu'elle fait apparaître. Et elle ne peut être que traduction en un autre sens encore: parce qu'elle est elle-même un simple instrument d'optique qui donne à lire en soi-même. Dans la chaîne des métaphores de l'œuvre-miroir, on a là une étrange glace sans tain, où une image se projette qui est reflet de soi, que l'on déchiffre. C'est qu'il n'y a là vérité que de transfert. C'est d'ailleurs ce qui donne toute sa dignité au pastiche (au point qu'un pastiche, celui des Goncourt, occupe le moment du renoncement à la littérature, avant la révélation finale, dans l'histoire du personnage). C'est aussi ce qui a permis à Proust de faire du pastiche une subtile méthode d'analyse critique, comme l'a montré Gérard Genette.

La traduction comme le pastiche fait surgir les vérités de l'œuvre qui ne sont perceptibles que par le déplacement et la réinterprétation. Nous sommes en effet engagés par le livre de Proust dans un mimétisme particulier, qui oblige à littéralement habiter l'espace de l'œuvre pour se soumettre à son temps propre et à l'extraordinaire mémoire interne qu'elle développe en elle-même. Elle emporte, à la fois dans la linéarité

de son cours narratif et vers une simultanéité inaccessible qu'elle sollicite.

Et c'est la deuxième manière par laquelle il me semble que l'on peut songer à la tâche étonnamment patiente, soumise elle aussi au temps de l'œuvre, de la traduction. Mimétiquement dans le transfert de langue à langue, la traduction joue la totalité de la partition, de ses infinies relations, de sa courbe. Elle effectue l'œuvre, ses possibles, elle est cette lecture et cette écriture croisées que l'étrange composition proustienne sollicite de ses «exécutants» pour être pleinement active.

NOEN BETRAKTNINGER RUNDT PIKARESKEN SOM HISTORISK FENOMEN

Anne Sletsjøe

I LITTERÆRT FENOMEN – HISTORISK TRADISJON

Pikaresken: et uklart begrep

Når man sysler med romanens tilblivelseshistorie, vil man før eller senere støte på begrepet *pikareskroman*. Man opplever å se de forskjelligste tekster karakterisert som fortellinger som har pikareske trekk, eller hovedpersoner omtalt som *pícaros*. Det som skjer, er at man tar et begrep, som opprinnelig (i alle fall tilsynelatende) er klart avgrenset både formelt, tidsmessig og kulturelt, ut av sin sammenheng. Problemet er ikke at begrepet brukes om tekster som ikke hører til det man kan kalle det opprinnelige pikareske tekstcorpus (et begrep vi skal komme tilbake til) – og altså om både ikke-spanske tekster fra samtiden og moderne tekster – men at det ofte brukes svært lemfeldig – uten at det gjøres rede for hva som legges i det. Denne fremstillingen har som mål å redegjøre for pikareskbegrepets *vida*, det vil si dets herkomst, innhold og utviklingsforløp. Den vil også summarisk omtale pikareskromanens utvikling utenfor Spania i samtid og nær ettertid, nærmere bestemt i 1600- og 1700-tallets Europa. Helt til slutt skal vi gjøre noen refleksjoner rundt pikareskens forhold til den litterære barokken.

Når man snakker om pikaresken, er det altså viktig å ha klart for seg om man sikter til det spanske gullalder-fenomenet, som er et par titalls tekster med visse klare fellestrekk, men også med åpenbare individuelle særpreg, eller til de samtidige og senere utenlandske oppfølgerene av disse. Og hva denne siste gruppen angår, bør man forsøke å skjelne mellom verk som søker å kopiere spanske forbilder helt direkte – ikke sjelden gjennom en «modifisert oversettelse» eller ved bytte av forfatternavn, og verk som bare har hentet tematiske eller formelle enkelttrekk fra dem. Man vil da se at pikaresktradisjonen kom til å arte seg noe ulikt i de europeiske land som utover på 1600- og 1700-tallet forholdt seg heftigst til den, nemlig Frankrike (der den ble svært populær), Tyskland og England.

En god del av forklaringen på at bruken av pikareskbegrepet ofte synes lemfeldig, ligger i det faktum at også de som opp gjennom årene har

beskrevet fenomenet, har tilkjennegitt til dels sterkt avvikende og i enkelte tilfeller, som Chandler¹, også åpenbart uriktige synspunkter på det. Ofte skyldes dette at de slett ikke alltid har tatt utgangspunkt i den opprinnelige spanske pikaresken, men derimot i de franske og, fremfor alt, engelske «avleggerne» og «oversettelsene» av disse. Her kan man med en viss rett snakke om forskjeller mellom en spansk og en ikke-spansk kritikertradisjon. Engelskmannen Alexander Parker, som er en meget kjent hispanist, beskriver dette forholdet inngående i studien *Literature and the Delinquent*,² der han på første side blant annet slår fast at

[...] nowadays historians and critics of the English and French novels tend to give little importance to the Spanish picaresque novels, even to the extent of sometimes minimizing Spain's contribution to the formation of the modern novel by limiting it to the influence of *Don Quixote*.

Hans konklusjon blir at den tidlige romanhistorien trenger en viss revisjon, der den opprinnelige spanske pikaresken får en fornuftig beskrivelse, og der den senere europeiske romanens gjeld til den fullt ut erkjennes. Blar man i en klassiker om romanens utviklingshistorie som Ian Watts *The Rise of the Novel*, første gang utgitt i 1957,³ ser man til fulle hvor betimelig Parkers kritikk er. Fulgte man Parkers råd, kunne man også komme bort fra den situasjon at «pikaresk», også i faglig sammenheng, nærmest er kommet til å betegne «any novel in which the hero takes a journey whose course plunges him into all sorts, conditions and classes of men,» slik Walter Allen formulerer det i sin studie *The English Novel* fra 1958 (Parker 1967:3). Med et slikt «definisjonsgrunnlag» er det heller ikke til å undres over at man til tider også kan se Cervantes'

¹ Se F.W. Chandler: *Romances of Roguery: an Episode in the History of the Novel. In two Parts. Part I, The Picaresque Novel in Spain*. New York 1899.

² Alexander Parker: *Literature and the Delinquent - The Picaresque novel in Spain and Europe 1599-1753*, Edinburgh University Press 1967.

Parkers bok kan fortsatt anbefales som en grundig engelskspråklig introduksjon til såvel problemstillingen som til de aktuelle tekstene og gir dessuten en god oversikt over gullalderens Spania både sosiohistorisk, ideologisk og litteraturhistorisk. Som en kort introduksjon til hele det europeiske pikareskefeltet kan også nevnes Didier Souilliers *Le roman picaresque*, Paris 1980.

³ Ian Watt: *The Rise of the Novel - Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Pelican Books 1981.

hovedverk omtalt som «pikareskroman», eller senere verk som har latt seg inspirere av det, omtalt på samme måte – slik tilfellet er med Penguin-utgaven av Graham Greens uforlignelige *Monsignor Quixote*, som på omslaget markedsføres som «a wonderfully picaresque and profoundly moving tale». – Eksemplene er tallrike.

Å beskrive problemet som en konflikt mellom den spanske litteraturkritikertradisjonen og de ikke-spanske, altså som en slags «de egne mot de andre»-situasjon, vil imidlertid være en forenkling. Også de mest fremtredende spanske litteraturhistorikere og -kritikere imellom hersker det en viss uenighet om hvilke kriterier som må sies å være grunnleggende for en ekte pikareskroman. Følgelig vil man også være uenige om hvilke tekster som helt, og hvilke som delvis, faller h.h.v. innenfor og utenfor tradisjonens tekstcorpus. En redegjørelse for denne diskusjonen forutsetter en detaljert gjennomgang og sammenligning av de aktuelle tekstene. Angrepsvinkelen i denne fremstillingen vil være å presentere to sentrale områder i debatten, to hovedpunkter som kan behandles hver for seg, men ikke isolert fra hverandre. Det første kan kalles *definisjonsspørsmålet*: «hva kjennetegner den spanske pikaresken?» Det andre kunne man kalle *genrespørsmålet*: hvorfor oppsto pikaresken i Spania i siste halvdel av 1500-tallet?» Begge spørsmål må nødvendigvis ta utgangspunkt i den spanske gullalder-pikaresken, siden det er denne den senere utviklingen bygger på – og fjernere varianter har latt seg inspirere av.

De to spørsmålene vil her bli diskutert med utgangspunkt i en artikkel av spanjeren Claudio Guillén, en innsiktsfull komparatist som er like hjemme i både den spanske og i den angloamerikanske kritikertradisjonen, og som skriver på både spansk og engelsk. I dette tilfellet er det snakk om hans to artikler om pikaresken i essaysamlingen *Literature as System – Essays toward the theory of literary history*, utgitt av Princeton University Press i 1971. (Alle henvisninger til Guillén i vår fremstilling viser til denne utgaven.) Disse vil så bli lest opp mot Francisco Ricos kapittel «La novela picaresca y el punto de vista» («Pikareskromanens synsvinkel») fra hans velkjente bok ved samme navn, utgitt første gang i 1970, men som her er lest i tredjeutgaven fra 1982⁴. Men først et par ord om kritikertradisjonen mer generelt.

⁴ Francisco Rico: *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona 1982. Se forøvrig *Historia y crítica de la literatura española 3, Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona 1983, redigert av samme forfatter.

Ulike kritikertradisjoner

Noe skjematisk kan man si at de som har arbeidet med pikaresken, har valgt å basere sin vurdering på ulike sider ved den. Mange velger å ta utgangspunkt i a) pícaro-begrepet (som til å begynne med, tidlig på 1500-tallet, skal ha betydd noe i retning av hjelpegutt på kjøkkenet, men som snart kom til å bli assosiert med slyngelaktig opptreden), og det vil i første rekke si om helten som kjeltring, noen i b) den sosio-historiske situasjonen, det vil si å forklare dens opprinnelse i gullalderens Spania, mens andre tar utgangspunkt i c) fortellerformen, altså i konsekvensene denne får for synsvinkelen og stilistiske forhold. Dette utgjør de forskjellige *innfallsvinklene* til studier av pikaresken, som dels omtales som *genre*, dels som *romantype*, dels som en ny fiksjonsform eller -modell. Uten å gå inn i en diskusjon av genrebegrepet som sådant her (vi skal komme tilbake til det senere under omtalen av Guillén), vil det i det følgende bli brukt om den nye typen fortellende prosa pikaresken lanserte.

Siden den sosiohistoriske forklaringsmodellen alltid har stått så sentralt, ikke minst i den angloamerikanske tradisjonen, kan det på dette punkt i fremstillingen være fornuftig å åpne en kort historisk parentes: Den hundreårsperiode vi her snakker om (1550-1650) preges i Spania av økonomisk krise og nedgangstid, med et sterkt økende fattigdomsproblem. Militært sloss landet for å bevare sin stormaktposisjon i Europa og forvalte sine oversjøiske territorier. Internt kjempet man for å forsvare den katolske lære og kontrollere sine tvangsomvendte maurere (de såkalte *moriscos*) og jøder (som kaltes *conversos*). Situasjonen var, med unntak av striden om landets militære situasjon i forhold til det øvrige Europa, parallell med den i nabolandet Portugal, som man i perioden 1580-1640 forøvrig i realiteten hadde herredømmet over gjennom en personalunion.

Innen litteraturen var det ridderromanen og senere også pastoralen som dominerte på prosaens område. Pastoralen introdusertes etter italienske forbilder med *Los Siete libros de la Diana*, skrevet i årene 1558-59 av en portugiser som i spansk tradisjon heter Jorge de Montemayor. Såvel ridderromanen, som var kolossalt populær, som pastoralen representerte en «høy», idealistisk litteratur fjernt fra vanlige menneskers liv og erfaringer – noe som derimot blir temaet i pikaresken. Tilløp til en «realistisk» fiksjonsprosa hadde man før pikareskens frembrudd i Fernando de Rojas *La Celestina* fra 1499, og dessuten gjennom de spanske

erasmistenes virksomhet. Erasmus' *Dårskapens pris* fra 1509 er av mange sett som en inspirasjonskilde for pikaresken.

La oss vende tilbake til de tradisjonelle innfallsvinklene til pikaresken: At man har valgt ett utgangspunkt, betyr nødvendigvis ikke at ikke også andre aspekter kan tillegges vekt. Kombinasjonen av de tidligere omtalte punktene a) (betydningen av pícarobegrepet) og b) (den sosiohistoriske situasjonen) bringer en i retning av å se pikareskfenomenet som et tids- og kulturspesifikt uttrykk for et generelt fenomen, nemlig *outsiderens* situasjon. Dermed får man studier av pícaroen som litterær myte (det Guillén kaller «a metatemporal myth») – en figur som både kulturelt, men ikke minst psykologisk og religiøst, har røtter langt tilbake i historien (syndebukk-motivet). I vår sammenheng vil dette særlig være knyttet til *converso*-fenomenet. – Dette er et svært interessant perspektiv på pikaresken, men for omfattende til at det kan behandles her – det være seg i Guilléns mer generelle omtale av det, eller i den mer spesifikke form det behandles av amerikaneren Alexander Blackburn i hans studie om pícaroen som mytisk figur fra 1979.⁵

Kombinasjonen av punktene b) og c) (fortellerformen) vil føre til at man retter fokuset mot pikaresken i et litteraturhistorisk og generisk perspektiv, det vil si som én viktig fase i et genre/kontragenre-perspektiv innen utviklingen av den fortellende prosa i spansk barokklitteratur. Som sådan kan pikaresken studeres med utbytte også i andre litteraturhistoriske kontekster, med andre ord i de enkelte europeiske nasjonallitteraturer. Innen studiet av pikaresken som historisk fenomen er dette et område der svært mye fremdeles er ugjort.

Foreløpig oppsummering 1

Så langt kan det slås fast at pikaresktradisjonen, uansett tid og sted, representerer en kombinasjon av mange ulike faktorer. Avhengig av hvilken vekt disse har innen det enkelte verk, og av hvor «doktrinært» man velger å vektlegge disse faktorene samlet, eller et utvalg av dem, vil det kunne etableres et pikaresk tekstcorpus – i gullalderens Spania, i den europeiske samtidslitteraturen og i den vestlige litteraturen i et tidsperspektiv som strekker seg helt frem til vår egen tid.

⁵ Alexander Blackburn: *The Myth of the Picaro - Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954*, University of North Carolina Press 1979.

II DEFINISJONSSPØRSMÅLET

Man kan i stor grad takke Frank W. Chandlers alt omtale arbeid for at det utenlandske synet på pikaresken tidlig kom inn i et uheldig spor, idet hans nå hundre år gamle beskrivelse av pikaresken lenge var nærmest enerådende på denne fronten i den engelskspråklige del av verden.

Chandlers fire – av Alexander Parker (i boken som alt er nevnt) omtalt som *villedende* – påstander er:

1) At 1500- og 1600-tallets Spania rent sosialt skulle være en spesielt gunstig grobunn for fremveksten av en «alternativ litteratur» som den det her er tale om. – Denne påstand er det vanskelig å forsvare i lys av den sosiale situasjon man finner i andre europeiske land i samtiden.

2) At pikareskromanenes grunnleggende trekk er det komiske. – Begrunnelsen ligger i det faktum at forfatterne har tydd til småskurkenes hverdagsliv i sin motoffensiv mot den romantisk-idealistiske litteraturen som hentet sine idealer og sine intriger fra helt andre samfunns-lag.

3) At det i de spanske pikareskromanene er slik at samfunnsskildringen fra forfatterens hånd er tillagt vesentlig større vekt og betydning enn skildringen av hovedpersonene. – Denne påstanden tar verken hensyn til pícaroen som problematisk heltefigur eller til den ambiguitet som følger av den pseudo-autobiografiske fortellerformen.

4) At pikaresktekstene ikke har noe moralsk siktemål, eller overhodet er opptatt av moralske spørsmål. – Bakgrunnen for denne påstanden er igjen pikareskromanenes valg av tema og sosialt miljø, og det faktum at de ofte gjengir situasjoner der moralske og religiøse spørsmål, takket være tekstenes ironisk-satiriske tone, omhandles på en uærbødig eller hyklersk måte.

En edruelig gjennomgang av de spanske pikareske tekstene vil vise at samtlige påstander er feilaktige for genren som helhet, og at de enkeltvis vil være mer og mindre gale vurdert i forhold til den enkelte tekst.

Pikareskens karakteristika: Guilléns åtte punkter

Claudio Guillén hører til dem som har studert pikaresken inngående. Hans essaysamling *Literature as System*, som alt er introdusert, inneholder to artikler om pikaresken – «Toward a Definition of the Pica-

resque» og «Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque». Vi skal først – og lengst, siden dette representerer grunnlaget for fremstillingen – oppholde oss ved hans «definisjonsartikkel», der han finner det formålstjenlig å skille mellom fire ulike, men nært forbundne, distinksjoner. Den første er pikaresken som «genre», deretter de romaner han mener «[...] deserve to be called picaresque in the strict sense – usually in agreement with the original Spanish pattern», så «another group of novels [...] which may be considered picaresque in a broader sense of the term only» og tilslutt det han kaller «a picaresque myth», og som han definerer som «an essential situation or significant structure derived from the novels themselves» (Guillen s. 71). – Hans omtale av pikaresken som genre skal vi komme tilbake til under *genrespørsmålet*.

Picareske verk i streng forstand

Guillén er romslig når han definerer hva han regner som pikareskromaner i «streng» forstand og inkluderer også en rekke ikke-spanske verk fra den tidlige perioden i kategorien – samtidig som flere titler i det «etablerte pikareske tekstcorpuset» på spansk grunn, slik dette for eksempel er etablert i Valbuena y Prats velrennomerte pikaresk-antologi,⁶ faller utenfor:

I shall name picaresque novels in the strict sense a group of works that fluctuate around a norm with respect to each of certain characteristics. This central tradition would spring from the main current of the Spanish *Siglo de Oro*, from *Lazarillo* to *Estebanillo González* (1646). It would gather a number of French, German, Dutch, and English narratives, too numerous to be reviewed here: whether servile imitations,

⁶ Angel Valbuena y Prats antologi *La novela picaresca española*, Madrid 1968, omfatter følgende verk: Anónimo: *Lazarillo de Tormes*, H. de Luna: *Lazarillo de Tormes* (Parte II), Miguel de Cervantes: *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo*, *El casamiento engañoso*, *Coloquio entre «Cipión» y «Berganza»*, Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*, Mateo Luján de Sayavedra: *Guzmán de Alfarache* (Parte II), Francisco López de Ubeda: *La pícaro Justina*, Alonso J. de Salas Barbadillo: *La hija de Celestina*, Vicente Espinel: *La vida de Marcos de Obregón*, Francisco de Quevedo: *La vida del Buscón*, Dr. Carlos García: *La desordenada codicia*, Dr. Jerónimo de Alcalá Yáñez: *El donado hablador Alonso*, Alonso Castillo Solórzano: *La Niña de los Embustes*, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, *La Garduña de Sevilla*, María de Zayas: *El castigo de la miseria*, Luis Vélez de Guevara: *El diablo cojuelo*, Antonio Enríquez Gómez: *Vida de don Gregorio Guadaña*, Estebanillo González: *Vida y hechos*, Francisco Santos: *Periquillo el de las Gallineras* og Diego de Torres Villarroel: *Vida*.

like Oudin de Préfontaine's *Les aventures tragi-comiques du Chevalier de la Gaillardise* (1662), or creative ones, such as *Gil Blas* or Defoe's *Moll Flanders* – or, in our day, Thomas Mann's *Felix Krull*. (Guillén s. 74)

Guillén er nøye med å understreke at målet for ham ikke er å stille opp noen absolutt norm, snarere tvert om:

[...] my definition is entirely relative to its possible usefulness in two ways: as a procedure for ordering the continuum of individual literary facts; and as a critical perspective, perhaps fruitful at the moment of reading. I shall order my subject – the novels – by means of some distinctions. But the ordering is tentative and empirical. [...] The definition itself, like every critical act, is merely a limited perspective. (Ibid.)

Guillén har valgt ut åtte hovedtrekk eller karakteristika på pikareskromanens vegne. Samlet gir de et meget fyldestgjørende bilde av genren; flere er nær beslektet med hverandre, og antallet kunne etter vårt syn vært redusert.

1) Det første – og absolutt viktigste – tar for seg pícarobegrepet. Som han påpeker, er en pícaro ikke noe helten *er*, men noe han *blir* i romanens forløp. Ikke sjelden er det dessuten noe helten *slutter å være*. Guillén ser *tre* litteraturhistoriske forløpere for pícaroen; først det han omtaler som «the wanderer» – en type vi kjenner fra Odyssevs til den vandrende ridder. Men pícaroen – eller mer korrekt: helten som pícaro – er bare delvis en slik vandrer, ifølge Guillén, som i annen sammenheng kaller ham «an unfortunate traveller». Den neste «for-typen» er «the jester», eller narren, slik vi møter ham i den romerske komedien, i den italienske novellaen og hos Rabelais, for bare å nevne noen eksempler. Men pícaroen kan ikke sees som noe utvetydig eksempel på «the jester» heller, for denne er statisk og ubekymret lykkelig, mens pícaroen er i utvikling, introspektiv og reflekterende.

Så kommer den tredje «for-typen», det Guillén kaller «the have-not» og definerer som «the artistic depiction of a lower-class type», en kategori som for alvor entret den litterære arena under renessansen, i den typen litteratur Chandler i sin studie omtalte som «anatomies of roguery». Guillén understreker at pikareskromanen skiller seg skarpt fra slike «romances of roguery» fordi den, i motsetning til disse, har vekselvirkningen mellom et individ i utvikling og samfunnet som omgir ham, i

fokus. «The *pícaro* both incorporates and transcends the wanderer, the jester, and the have-not,» sier han på s. 76, og understreker især at pícaroen ikke er en uavhengig helt, dvs. en heltetype som kan isoleres i et vakuum for nærmere studium; han befinner seg viklet inn i en floke, i en serie av situasjoner av økonomisk og sosial karakter, og blir en pícaro utfra de erfaringer disse situasjonene og opplevelsene gir ham. Pika-resken er en *livshistorie*, noe som så godt som alltid også kommer til uttrykk i tittelen. «The picaresque *novel*, then, offers a process of conflict between the individual and his environment, inwardness and experience, whereby one element is not to be perceived without the other.» (Guillén s. 78)

Utgangspunktet i skildringen av det pikareske *vida* er en eksistensiell situasjon, idet det skildrer individet som en slags *tabula rasa* såvel i psykologisk som i sosial forstand. Dette skyldes to forhold: pícaroen er i utgangspunktet et meget ungt og uerfarent menneske, og han er foreldreløs – i faktisk eller «funksjonell» betydning. Som sådan overlates han til seg selv, og utleveres til verdens ondskap idet han tvinges til å bryte opp og gi seg på vandring, geografisk såvel som sosialt. Dette er en situasjon han ikke er forberedt på. Guillén (og flere med ham) understreker det dramatiske i dette forhold:

He has not been adapted to ruling conventions or shaped into a social or moral person. [...] The beginnings of knowledge are forced upon the young boy by the shock of premature experience. All values must be rediscovered by him anew, as if by a godless Adam. (Guillén s. 79)

Med dette som basis, bør pikaresken – eller de pikaresktekster der dette forhold kommer sterkest til uttrykk – være velegnet for en teoretisk tilnærming av freudiansk merke.

Fra denne situasjonen finnes ingen annen redning enn psykologisk og praktisk adaptasjon; pícaroen må *lære seg* å tute med ulvene gjennom et avansert sosialt rollespill, med kjeltringaktig fortegn: «Now a *pícaro*, the hero chooses to compromise and live on the razor's edge between vagabondage and delinquency,» (Guillén s. 80), hvilket setter den pikareske helt i en uløselig tvangssituasjon: han kan verken fullt ut slutte seg til eller ta avstand fra menneskene som omgir ham. Han er fanget i en sosial virkelighet han ikke kan unnsnippe, ikke kan opponere mot, og som ikke aksepterer ham. Han blir dermed en «half-outsider», sier Guillén, i en viss motsetning til Alexander Blackburn, som i den tidligere

omtale studien av pícaroen som myte, sterkere understreker protagonistens outsider-situasjon som *eksklusjon*.

Guilléns argumentasjon på dette punkt er overbevisende, ikke bare fordi det virker søkt å definere den meget store gruppe mennesker som, rent historisk, representerer det sosiale grunnlaget pícaroen rekrutteres fra, som stående utenfor samfunnet, men særlig fordi bare en definisjon av protagonisten som «half-outsider» tar vare på det penible og tvetydige samspillet mellom pikareskens hovedfigur og hans omgivelser. Det er da også dette samspillet som bevirker hans læreprosess, som fører til at han, gjennom sitt pikareske *vida*, faktisk utvikler seg og endres – oftest i negativ retning – og gjør pikaresken til en forløper for den langt senere *Bildungsromanen*. Det er videre i dette samspillet – eller «motspillet» – at pikareskens moralske og religiøse temaer er fundert og dramatiseres.

Foreldreløsheten som tema er pikareskromanens nyvinning, hevder Guillén, og man finner det – humoristisk (hos Fielding og Smollett)⁷ eller tåredryppende (hos Defoe)⁸ – igjen i genrens representanter i engelsk 1700-tallslitteratur, mens det fremstilles primært som en psykologisk tilstand hos Lesage⁹ i Frankrike, der den pikareske helt oppdras av sin onkel. At uskyld går tapt i møtet med livets eller livsreisens realiteter, er jo på ingen måte noe nytt, og heller ikke som litterært tema; man skulle tvert imot, i h.h.t. middelalderske forestillinger, bruke sin livsvei til positiv innsikt og forbedring, der «foreldreløsheten» skulle oppheves i møtet med et faderlig gudsbilde. I sin fremstilling av dette forholdet representerer pikaresken, ifølge Guillén, en overgang mellom middelalderens forestillinger og opplysningstidens; den foreldreløse pícaro lærer, men forbedres ikke:

He steals, dissimulates, hardens his heart to emotion, betters his lot at the expense of others. He is 'corrupted by society' in the sense that the knowledge he gains is not transmitted to him by another person: the

⁷ Kfr. Henry Fielding: *The history of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams*, 1742, og *The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749; Tobias Smollett: *The Adventures of Roderick Random*, 1748.

⁸ Daniel Defoe: *The fortunes and misfortunes of the famous Moll Flanders, who was born in Newgate, and during a life of continu'd Variety for threescore years, besides her childhood, was twelve years a whore, five times a Wife (whereof once to her own brother) twelve years a thief, eight years a transported felon in Virginia, at last grew rich, liv'd honest, and died a Penitent. (Written from her own memorandums.), 1722.*

⁹ Alain René Lesage: *Histoire de Gil Blas de Santillane*, 1715-35.

locus for cultural continuity has been shifted from the individual or the church to the community. (Guillén s. 88)

Med dette som utgangspunkt får man fra starten av to strømninger innen pikarestradisjonen med basis nettopp i de to romanene som skapte genren – det anonyme verket *Lazarillo de Tormes* fra 1554 og første bind av Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* fra 1599: I *Lazarillos* tilfelle forsvinner protagonisten gradvis som individ og blir en rollefigur, en sosial status, en maske, sier Guillén. I tilfellet *Guzmán*, ender protagonistens fordervelsesprosess på et vis som er både mer tradisjonelt og akseptabelt i forhold til det offisielle troskrav, idet han, som galeislave, omvendes fra sine synder. – Tradisjonen som fulgte i inn- og utland, forholder seg på dette punkt dels til den ene strømning, dels til den andre.

2) Avklaringen av pícarobegrepet er hovedsaken for Guillén. Det andre kriteriet gjelder pikareskens karakter av selvbiografi og de konsekvenser dette får for fortellerformen: ikke bare heltens egen historie, men hele det gjengitte univers er sett med dette jeg-ets øyne, vurdert av hans tanker og erfaringer og presentert gjennom hans ord og vilje – et jeg som blir en upålitelig lurendreier og ofte – som i tilfellet *Lazarillo* – er et offer for falske doktriner. Men selv om hele det litterære universet filtreres gjennom og formidles av pícaroen som forteller av sitt eget liv, oppstår det ofte en splittelse i det denne jeg-fortelleren formidler, en konflikt mellom det Guillén kaller *homo interior* («inner man») og *homo exterior* («outer man»), som i ord og handling kan forholde seg ulikt til begivenhetene som gjenfortelles. Ofte vil *homo interior* være «radically estranged from his fellow man», mens *homo exterior* «acts and appears to conform,» (Guillén s. 81). Siden synsvinkelen hele tiden er jeg-ets, får dette Guillén, som ser denne dyptgående splittelsen av helten som en av pikareskromanens betydeligste nyvinninger, og kanskje viktigste tematiske bidrag til den moderne roman, til å stille spørsmålene «But who tells the story? How does the storytelling half-outsider interpret his own active career and social roles?» (Ibid.)

Han begynner med å slå fast at

[...] language in the picaresque tradition is the instrument of dissimulation or of irony, and the pseudoautobiographical form, a way of in-

serting the entire tale into a double perspective of self-concealment and self-revelation. (Guillén ss. 81-82)

Språket blir dermed et instrument for protagonist/forteller i dennes dobbeltfunksjon som *homo interior* og *homo exterior*.

While the *pícaro* becomes 'socialized', while he assumes, quite lucidly, a social role, a process of 'interiorization' is also taking place. An inner man (embracing all the richness and subtlety of one's private thoughts and judgments) affirms his independence from an outer man (the patterns of behavior, the simplicity of the social role). (Guillén s. 89)

Guillén ser denne grunnleggende splittelse av helten som nok et avgjørende bidrag til romanhistorien fra pikareskens side. – Splittelsen er en annen enn det man finner i den tradisjonelle middelalderlige forestillingen om mennesket som *homo duplex*, der handlingene til *homo exterior* (det synlige, kroppen) med selvfølgelighet ble oppfattet som uttrykk for *homo interior*. Når denne sammenhengen brytes, slik Guillén mener skjer i tilfellet helten-som-pícaro, rokkes samtidig troen på det fysiske og verbale uttrykk som sant og entydig. I forhold til pícaroen som jeg-gjenforteller gir konklusjonen seg selv: «The picaresque novel is, quite simply, the confession of a liar.» (Guillén s. 92)

Dermed blir det klart at pikaresken, og i særlig grad det innledende verket *Lazarillo de Tormes*, som på dette punkt etter Guilléns mening også er genrens mesterverk, representerer en meget komplisert fortellerstruktur. Han ser det altså ikke bare som en *forløper* for den egentlige genren, noe heller ikke Francisco Rico gjør.¹⁰ For såvel Guillén som Rico representerer *Lazarillo*-teksten en meget sofistisert fortellerstruktur, og mer så enn f.eks. den mest psykologiserende realistiske roman fortalt av en upersonlig tredjepersonforteller. – Vi vil for egen del konkludere at den dermed er en «fiktiv selvbiografi» i mer enn én forstand.

¹⁰ «¿Es o no es el *Lazarillo de Tormes* una novela picaresca? A mi entender, sí lo es,» slår Rico fast i sin *La novela picaresca y el punto de vista*, s. 108. **Alle henvisninger til Rico heretter viser tilbake til 1982-utgaven av dette verket.** I sin note nr. 40 samme sted viser han til Parkers *Literature and the Delinquent* og til F. Lázaro Carreterers «Para una revisión del concepto *novela picaresca*», og sier: «[...] el primero excluye al *Lazarillo* del canon de la novela picaresca, el segundo razona convincentemente su inclusión en él.» På dette viktige punkt synes ledende navn i den angloamerikanske kritikertradisjonen altså klart å skille seg fra sentrale aktører i den spanske.

It presents the growth and alienation of an *homo interior*, and demonstrates his ability to consider with endless ambiguity the simplified career of the *homo exterior*. [...] Thematically speaking, he (d.e. Lazarillo) shows us the uses not of vision but of insight – through all externals – into the souls of men. (Guillén s. 93)

Dette gjør han fordi han har lært seg til å «se» verden slik en blind (her med referanse til Lazarillos første jobb som blindefører) tvinges til å slå seg frem i et fiendtlig samfunn. «All later picaresque heroes will, in varying degrees, be disciples of Lazarillo's blind man,» konkluderer Guillén samme sted.

3) Om det altså ligger i den fiktive selvbiografiske formen, med en «half-outsider» som forteller, at ironien må være sterkt nærværende og budskapet dermed tvetydig, får dette også som følge at synsvinkelen blir både svært begrenset og subjektiv. En negativ konsekvens av dette er at selv om pikareskromanens målsetning er å gjengi et helt *vida*, blir resultatet at den slett ikke makter å gi noen «synthesis of human life», som Guillén formulerer det i sitt tredje punkt. – Vi konkluderer: også på dette punkt skiller den seg intensjonelt fra den realistiske roman slik vi kjenner den fra forrige århundre.

4) Fjerde punkt dreier seg om pícaroen som kritisk iaktaker og hans stadige, hvileløse, *eksperimentelle* holdning i filosofiske, moralske og religiøse spørsmål. Han er kontinuerlig under opplæring, revurderer stadig egne og andres synspunkter gjennom fortløpende konfrontasjoner med ulike *eksempler*.

5) Femte punkt handler om pikareskens forhold til den materielle virkelighet, dens sentrerthet rundt temaer som sult og savn og tilsvarende «gjenstandsrettethet», særlig hva mat, penger, klær, husgeråd etc. angår. Dens detaljrikdom på dette felt er jo ett sentralt trekk ved den som forløper for den senere realistiske roman.

6) Denne detaljrikdom, som den også overfører på sin gjengivelse av ulike sosiale klasser og profesjoner (ofte eksemplifisert ved pícaroens ulike herrer), bymiljøer og nasjonale forhold, åpner for en rekke komiske situasjoner, og også for en satirisk fremstilling. Guilléns punkt nummer seks påpeker likevel at selv om satiren er mer fremtredende i noen verk enn i andre, er pikareskens medlidenhets- og innlevelsaspekt overras-

kende tydelig og fortrenger i stor grad en satirisk fremstilling. I mange tilfeller vil likevel satiren, som rammer et miljø fortelleren selv nødvendigvis er en del av, føre til følelseskulde og selvforakt.

7) «The *pícaro* in his odyssey moves horizontally through space and vertically through society,» noterer Guillén som sitt syvende punkt på s. 84. Konsekvensen av dette blir en litteratur full av reiser og eventyr, ikke sjelden med et internasjonalt tilsnitt, idet pícaroen også av og til havner i fremmede land. Man kan i alle fall slå fast at *vandre-* og *reisemotivet* er grunnleggende trekk; romantypen kalles da også ofte «novels of space».

8) Som åttende og siste punkt anfører Guillén så den periodiske strukturen som tilsynelatende kun har pícaroen selv som sammenbindende ledd. Likevel er bruken av tilbakevendende motiver og sirkulære mønstre et svært typisk trekk ved pikareskromanen. Den selvbiografiske formen, individet som *gjenforteller*, åpner også for tematiske og handlingsmessige innskudd og avbrudd, der handlingen ofte kan dra svært langt ut på viddene og bli der lenge. Guillén sier derfor at pikareskromanen er «formally open, so to speak, and ideologically closed». (Guillén s. 85)

Tekster som er pikareske i videre forstand av begrepet

Neste kategori – tekster som klassifiseres som pikareske i videre forstand – har bare enkelte av de karakteristika det her er gjort rede for. Guillén grupperer dem sirkelvis, der verk beliggende lengst fra det definitoriske sentrum, rimeligvis mangler de pikareske trekk Guillén sterkest vektlegger. For eksempel må såvel Salas Barbadillos *La hija de Celestina* fra 1612 og Castillo Solórzanos *Bachiller Trapaza* fra 1637, som begge er med i Valbuena y Prats antologi, regnes til denne kategori fordi de ikke er førstepersonfortellinger. En annen tittel på samme liste, Cervantes' *Rinconete y Cortadillo*, faller enda lenger fra den pikareske stamme fordi den, forøvrig akkurat som hans *La ilustre fregona*, operer med to helter, to venner, et konsept som er pikaresken fullstendig fremmed, ifølge Guillén, og bare i beskjeden grad ivaretar kravet om førstepersonssynsvinkelen. Vicente Espinels *Marcos de Obregón* fra 1618 faller utenfor gruppen tekster som er pikareske i streng forstand fordi den ikke fremstiller pícaroen som half-outsider, men har en ambivalent holdning til samfunnets mektige både i sosial og moralsk forstand. I denne kategorien plasserer Guillén også Grimmelshausens

*Simplicissimus*¹¹ som, til tross for sin forbilledlige fremstilling av den uskyldige foreldreløse, hans negative erfaringer, brutaliserende krigsopplevelser og endelige omvendelse og soning, bare forbigående fremstiller helten som kynisk kjeltring og dessuten lar ham ha en hjertevenn.

Eksemplene kunne mangedobles og kan – enkeltvis – også diskuteres, men gir likevel en pekepinn om hvorfor Guillén her, i en rekke tilfeller, går på tvers av kritikertradisjonen. Hans argumenter åpner i alle fall for ettertanke både i forhold til de eldre europeiske verk han omtaler – i eksempler som med fordel kunne vært mer tallrike (han omtaler for eksempel ikke et så sentralt verk som Quevedos *El Buscón*), og i forhold til de mange tekster han vurderer fra vårt eget århundre. – Det mest verdifulle ved hans klassifisering er, hvilket han også selv understreker, at den er fleksibel nok til å fange opp de fundamentale endringer genren undergikk ved overgangen fra Spania til det midtre og nordlige Europa utover på 1600- og 1700-tallet, en vandring som også innebærer et religiøst skifte fra motreformasjonens Iberia til de innbitt reformerte landene i nord. Det konfesjonelle eller ideologiske grunnlag for pícaroens handlingsmønster kan altså endres, uten at han, av den grunn, slutter å være pícaro.

Claudio Guilléns kollega Francisco Rico fremhever den (fiktive) autobiografiske fortellerformen som det helt sentrale pikareske kriterium i sin studie, som går detaljert til verks i forhold til de spanske enkelttekstene, og derfor vanskelig kan refereres i en fremstilling som har hatt som mål å være tekst-uavhengig. Hans nærgående studie av de spanske tekstene på dette punkt fører til at svært mange – ja de aller fleste – faller utenfor genren i det han ser som dens ekte form.

Særlig vil det nok overraske mange at en så berømt tittel i den spanske pikaresktradisjonen som Quevedos ungdomsverk *El Buscón*, dømmes ut; Rico kaller den et genialt verk, men elendig som pikareskroman betraktet.¹² Dette begrunnes med at selv om Quevedo har gått inn for å bruke det som ble genrens repertoar av formelle virkemidler (Rico viser her til arven fra *Lazarillo* og Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache*), og sikkert også har hatt ambisjoner om å overgå begge sine forgjengere på dette punkt, lykkes han ikke på en troverdig måte i å la protagonisten

¹¹ Jacob Cristoffel von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1668.

¹² «[...] en otro libro genial... y pésima novela picaresca: *La vida del Buscón*, llamado *don Pablos*, obra muy juvenil (de hacia 1604) de don Francisco de Quevedo.» (Rico ss. 120-21)

Pablos formidle sitt livs univers så helhetlig, og samtidig med den fundamentale ambiguitet, som kjennetegner fremfor alt *Lazarillo*. Han respekterer ikke et øyeblikk protagonisten som innehaver av synsvinkelen. I realiteten ligger den hele tiden hos Quevedo selv. Quevedo har bevisst overtatt pikareskens vikemidler, men ikke grepet dens subtile vesen, sier Rico og viser dette punkt for punkt.¹³

Faktisk anerkjenner Rico ingen annen tekst som ektefødt arvtaker etter *Lazarillo* og *Guzmán de Alfarache* enn det som oftest regnes som genrens siste verk (men som ikke inngår i Valbuena y Prats antologi) – *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor* fra 1646. Som tittelen videre antyder («ført i pennen av ham selv»), gjør verket krav på å være den ekte selvbiografien til en narr i det samme krigsrammede Europa som skildres i den tyske *Simplicissimus*. Mange mener, i motsetning til Rico, at dette virkelig er den selvbiografiske beretningen til en person som forøvrig har gått inn i historiens glemsel. – Uansett hvem som på dette punkt har rett, blir pikareskromanen i virkelig streng forstand, i henhold til Francisco Ricos kriterier, en genre med et ytterst begrenset teksttilfang.

Foreløpig oppsummering 2

Det er naturlig å lese spesielt Guilléns artikkel som en invitasjon til refleksjon rundt en genres karakteristika og teksttilfang både i spesifikk og komparativ forstand – en prosess Rico (som også skriver mer utførlig om forholdet) gjennomfører grundigere, men i langt mer begrenset omfang m.h.t. definisjonskriterier, og dessuten avgrenset til den spanske gullalder-pikaresken. Konklusjonene de trekker på sistnevntes vegne er imidlertid langt på vei de samme. Guilléns artikkel pretenderer ikke å være noen fasit der man kan slå opp hver enkelt tekst og se dem klassifisert etter hans velbegrunnede, men på ingen måte doktrinære, kriterier. Dens styrke er at den tvinger diskusjonen ned til en kon-

¹³ «Quevedo entró a saco en el repertorio de elementos constitutivos del género, dispuesto a competir con el anónimo quinientista y con el sombrío Alemán, para vencerlos a punta de ingenio. Pero la suya era una inteligencia crítica y analítica, [...] dada a desperdigarse en el detalle más que a demorarse en el enfrentamiento global de temas y problemas. [...] No es raro, pues, que al probar fortuna en la picaresca se le escapara casi todo cuanto la especie tenía de *novela*, de construcción [...].» (Rico ss. 121-22) «La conclusión se me antoja indudable: a Quevedo ni siquiera se le ha pasado por las mientes respetar el punto de vista de Pablos.» (Rico s. 128)

frontasjon med visse fundamentale forhold i tekster skrevet i en gitt historisk situasjon, og i den prosessen samtidig retter blikket utover denne. En slik tilnærming er åpenbart mer fruktbar enn en gjennomgang av pikaresken periodisk og nasjonsvis, som er den tradisjonelle.

III GENRESPØRSMÅLET

Pikaresken som historisk fenomen i streng forstand: den spanske genresituasjonen

Alt i definisjonsartikkelen slår Guillén fast at «A genre has stable features, but it also changes, as a precise influence on the work in progress, with the writer, the nation, and the period,» (Guillén s. 73) og likeledes at «No work embodies completely the picaresque genre» (Guillén s. 72). Genren har imidlertid en klar begynnelse i det han beskriver som «en overture i to satser», nemlig utgivelsen av *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) – av Guillén kalt dens ur-form («the primitive of the form») – etterfulgt av *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (1599), som skulle vise seg å bli en utrolig suksess og inspirere en rekke forfattere i inn- og utland gjennom flere tiår.

I Guilléns terminologi er en genre en modell basert på visse spesifikke kompositoriske prinsipper, og som i sin tur vil bli avløst av andre former for kompositoriske prinsipper – av en kontragenre:

And a genre, of course, confronts certain ‘countergenres’ (the picaresque opposing, for example, the pastoral or the Greek romance), with which it constitutes the ‘ideal spaces’ in which writers dwell before they set pen to paper,

fortsetter han på s. 74. – Som tilfellet vil være med ulike litterære perioder, som forøvrig ofte vil uttrykke det man kanskje kunne kalle «genrepreferanser», vil slike skifter dels representere en naturlig videreutvikling, dels svært bevisste tidsskifter som tvinger frem formelle endringer. Selv om han ikke sier det direkte, er det rimelig å oppfatte Guilléns bruk av begrepet «kontragenre» som et uttrykk for det siste, altså som et *oppgjør*, som et mottiltak mot det bestående – han bruker da også verbene «confront» og «oppose». – Det gjelder i alle fall neste ledd i rekken: forholdet mellom Cervantes som forfatter av *Don Quijote*, og pikaresken.

Forholdet mellom genre og kontragenre blir nødvendigvis relativt, avhengig av hvor man begynner og hvor man ender. Det vil si at Guilléns fremstilling i realiteten beskriver dels pikareskens vandring fra kontragenre (i forhold til den idealistiske og «høye» prosalitteraturen den opponerte mot, dvs. etablerte former som ridderromanen og pastoralen) til genre – antagelig vil det her være riktigst å snakke om dens utvikling fra kontralitteratur til etablert genre – dels dens videre posisjon som en genre som så «detroniseres» av en ny kontragenre.

At pikaresken alt ved overgangen til 1600-tallet fantes som en litterær «modell», som et etablert mønster i samtidige forfatteres bevissthet, ser man tydelig hos Mateo Alemán i åpningen av *Guzmán de Alfarache* men fremfor alt hos Cervantes i første bind av *Don Quijote*,¹⁴ nærmere bestemt i møtet hans vandrende ridder har med galeislaven Ginés de Pasamonte, som er en pikaresk figur og «forfatter av historien om sitt eget liv» – og som dermed også eksisterer som *fiksjonell* karakter.

Guilléns genre/kontragenre-begrep

Guillén har gitt sin artikkel om genre/kontragenre-forholdet undertittelen «The Discovery of the Picaresque» og redegjør der, slik Rico og også Parker i sin studie fra 1967 meget utførlig gjør det, for den tidlige pikareskens utviklingshistorie. Dette er historiske fakta som det er vanskelig å få full oversikt over, og som er interessante av flere grunner enn den rent kronologiske. De gjengis her komprimert og punktvis:

1. *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, skrevet av en ukjent forfatter, ble utgitt første gang i 1554, og da på tre forskjellige steder: i Antwerpen, der annen-utgaven av teksten kom alt året etter, i Burgos og i Alcalá de Henares. Av disse ble Antwerpen-utgaven den viktigste. Etter dette første årets popularitet ble det lite blest rundt *Lazarillo* frem mot århundreskiftet; teksten ble trykket opp bare fem ganger i denne perioden (Madrid 1573, Tarragona 1586, Milano 1587, Antwerpen 1595 og Bergamo 1597). – At kontroversielle tekster ble utgitt anonymt i Antwerpen og Italia, er forøvrig et mønster som er meget velkjent fra portugisisk område i samme periode.

2. I 1559 forbys boken i Spania på Storinkvisitorens index i Valladolid grunnet sin antiklerikale satire. Deretter utgis Antwerpen-utgaven i

¹⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605-15.

sensurert versjon (Madrid-utgaven av 1573). Den usensurerte Antwerpen-utgaven later likevel til å ha sirkulert i hemmelighet i Spania, og det skal være den som danner tekstgrunnlaget for den senere utviklingen av pikaresken.

3. Alt i 1560 utgis en fransk oversettelse av verket i Lyon basert på Antwerpen-utgavene av 1554 og 55. I 1586 oversettes den til engelsk.

4. I 1599 får den en oppfølger idet Matéo Aleman, humanist, ny-kristen og handelsmann fra Sevilla, gir ut første bind av *Guzmán de Alfarache*, som i 1604 ble fulgt opp av et bind nummer to, som underlig nok ble trykt i Lisboa. På dette tidspunktet hevdes det at første bind alt hadde kommet i 26 ulike opplag og solgt i 50 000 eksemplarer. I mellomtiden hadde Mateo Luján de Sayavedra utgitt en apokryf andre del i Valencia i 1602.

5. Dermed vekkes også forgjengeren til live og omfavnes av samme publikum som *Guzmán*; i årene 1599 til 1603 utkommer i alle fall ni utgaver av *Lazarillo*. En medvirkende årsak til dette kan være at Filip 2.s regjeringstid endte i 1598 og at klimaet etter det ble noe lettere. Dermed får man på 1600-tallet i Spania sensurmessig en enklere situasjon, i motsetning til i nabolandet, der sensuren stadig blir mer omfattende og rigid.

6. I 1605 utgir Cervantes første del av *Don Quijote*. Den overveldende suksess dette verket ble, førte til at *Guzmán* ikke kom i noen ny utgave før i 1615, og da i Milano. – Fra det øyeblikk er kappestriden et faktum – om publikums gunst og derfor også om fortellerform. I 1614 følger så Cervantes' annet bind av romanen. (I 1608 emigrerte Alemán forøvrig til det spanske Amerika og kom aldri siden tilbake til Spania.) Det avgjørende grunnlaget for en kontragenre var lagt. – Som Guillén påpeker, kan pikareskens publikum vanskelig ha bestått av andre enn representanter for en misfornøyd middelklasse; slik han ser det, er det borgerskapets frustrasjon og ikke dets triumf som er grunnlaget for den narrative prosaens fremvekst i løpet av 1500- og 1600-tallets Spania.

Det er tidsperspektivet som er det problematiske for forholdet mellom den ny-etablerte pikaresk-genren ved begynnelsen av 1600-tallet og *Don Quijote* – eller, om man vil, mangelen på tidsmessig distanse: De opererer samtidig i det samme markedet. Pikaresken kveles ikke i fødselen, men blomstrer, kreativt sett, frem til midten av århundret, selv om den,

ifølge Rico, tapte seg og henfalt til ulike former for klisjémessig fremstilling så fort den var genremessig *etablert* ved århundreskiftet. Parallelt med dette fortsatte Cervantes sitt mangslungne forfatterskap; i 1613 utga han sine *Eksemplariske noveller*, som blant andre omfatter de tekstene som inngår i Valbuena y Prats pikaresk-antologi, og som diskuteres i forhold til et utvidet pikareskbegrep av såvel Guillén som Rico.

Det blir derfor verket selv, Cervantes' roman om den vandrende ridder av La Mancha, som gjennom sin kvalitet og formelle nyvinninger skaper en ny prosatrend, og som, der og da, utfordrer pikaresken ved å innlemme den i, diskutere og evaluere den som del av sin egen fiksjon, *på samme måte som den inkorporerer og evaluerer de foregående genre*. – Møtet mellom Don Quijote og pícaroen i lenker trekkes frem og analyseres inngående av både Guillén og Rico, men ganske spesielt av amerikaneren Walter Reed, som har skrevet en hel bok om forholdet mellom «det quijotiske» og «det pikareske».¹⁵ (Reed omtaler forøvrig forholdet som *kontrafiksjon* og ikke kontragenre, og studerer det primært i forhold til engelsk og amerikansk litteratur fra Fielding til Melville og den sene Thomas Mann.)

Den omtalte scenen beskriver ikke bare en underholdende konfrontasjon mellom en pícaro og en vandrende ridder, men først og fremst en dialog mellom to fiksjonelle figurer som prøver å imitere – og overgå – hvert sitt veletablerte fiksjonelle ideal; den litterære suksess-figur Amadís de Gaula og Lazarillo de Tormes. Cervantes selv har selvfølgelig tatt mål av seg til, med sitt verk, å overgå disses opphavsmenn ved å forkaste deres litterære teknikk, men våger (mener Rico) ikke å la Ginés utfordre Cervantes' hovedrival, den samtidige Alemán, selv om det åpenbart er pícaroen Guzmán som her er modell for Ginés-figuren.

Det faktum at pikaresken etter *Lazarillo* og *Guzmán de Alfarache*, slik Rico formulerer det, reduseres til en formel og utvikler seg til en tradisjon der de aller fleste av verkene mangler de to første tekstenes fortellertekniske kvaliteter, betyr også at genren langt på vei tillemper seg de litterære konvensjoner den opprinnelig distanserte seg fra. Når den selvbiografiske formen blir et utvendig grep og i realiteten gjengir pícaroens liv og opplevelser sett utenfra, får det komiske på ny automatisk større tumleplass. Dermed er man langt på vei tilbake i den

¹⁵ Se Walter Reed: *An exemplary history of the novel - the Quixotic versus the Picaresque*, The University of Chicago Press 1981.

hevdvunne tradisjon som sa at det «lave» og det komiske gikk hånd i hånd¹⁶. På sitt beste hadde pikaresken brutt de «høye» temaers monopol på en seriøs litterær behandling, hvilket – sammen med den subtile bruk av førstepersonssynvinkelen – gjorde pikareskens budskap og verdensanskuelse foruroligende. Dermed var den også, sier Rico, dømt til å havne i en blindgate. 1600-tallets Spania var ikke modent for en slik poetisk revolusjon; skulle genren overleve, måtte den i stor utstrekning tilpasse seg den rådende konvensjon. Og det var det den gjorde.

Pikaresken som europeisk fenomen: vandringsen mot nord

Rent generelt kan man slå fast at genren, slik den ble importert av landene lenger nord, i enda større grad tilpasset seg de rådende litterære konvensjoner, noe som dels forsterket dens komiske sider og dels ufarliggjorde den. Den fikk derfor ofte en lykkelig slutt med en pícaro som *gjeninnlemmes* i det gode selskap (Frankrike) – ofte fordi han får tilbake en sosial posisjon som på et tidligere stadium urettmessig er fratatt ham. I den engelske pikaresktradisjonen er denne posisjonen oftest av familiær karakter og har dermed primært med økonomiske rettigheter å gjøre («pícaroen som den rettmessige arving»). Den tyske pikaresken er derimot både dystre og krassere og legger større vekt på pícaroens religiøse omvendelse. Dette henger antagelig sammen med at Tyskland i større utstrekning var en «religiøs slagmark», og at Grimmshausen, som er genrens viktigste navn på tysk område, selv konverterte til katolisismen.

Å gi en fyldestgjørende beskrivelse av pikareskens historie utenfor Spania, overskrider langt rammen for denne presentasjonen. Her skal kun påpekes at spredningen hadde to sider – vi har for det første de rene oversettelsene, og dernest de nasjonale verk som ble skrevet etter

¹⁶ «En Alfarache, la autobiografía es solidaria de la autonomía; la rigurosa fidelidad a la primera persona, al punto de vista del actor y autor, no se queda en simple artificio retórico: indica la plena independencia, la integridad de Guzmán, en lo humano y en lo estético.

Pero, como digo, reducir a fórmula el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* [...] equivalía a anexionar el género al estilo cómico y, por definición, pensar al pícaro desde fuera. Así ocurrió, ciertamente [...]. Difícilmente cabía otra alternativa, sin embargo. Como tal género, como arquetipo, la novela picaresca sólo podía pervivir agregándose al sistema de la poética tradicional. [...] El destino de la picaresca era malentender la lección del anónimo quinientista y de Mateo Alemán, volver al prejuicio de clase y a todo el cortejo de sus implicaciones en la jerarquía de las letras.» (Rico ss. 139-40)

innflytelse fra oversettelsene. Disse oversettelsene var svært frie, og ofte utarbeidet på grunnlag av mer enn én originaltekst. I tillegg ble det trukket fra og lagt til i henhold til oversetterens egen smak, og for å tilfredsstille de lokale eller nasjonale preferanser. En liste som ikke pretenderer å være komplett, men kun gi en pekepinn om utbredelse og tidsforløp, viser at *Lazarillo* ble oversatt til fransk i 1561 og kom i fem ulike oversettelser frem til 1678. Første del av *Guzmán de Alfarache* kom i fransk oversettelse i Paris i 1600 (året etter utgivelsen i Spania). En ny oversettelse kom i 1619, og annet bind i 1620. Da Lesage kom med sin oversettelse av verket i 1732 (som er den mest kjente av oversettelsene til fransk), var dette den fjerde oversettelsen av verket, og det var kommet i 18 opplag. – Den tredje oppgå ikke engang Alemáns navn på tittelbladet. – *El Buscón* kom i to ulike franske oversettelser fra henholdsvis 1633 og 1699 og ialt i 20 opplag i løpet av 1600-tallet. I tillegg ble fem andre pikaesromaner oversatt før 1661: *Marcos de Obregón* i 1618, som også er utgivelsesåret i Spania, *La desordenada codicia* i 1621, *La pícara Justina* i 1635 og *La Garduña de Sevilla* i 1661.

I Tyskland, der genren også fikk stor innflytelse, ble en meget fri oversettelse av *Guzmán* (en kombinasjon av Alemáns tekst og den spanske apokryfe utgaven) utgitt i München i 1615. Denne fikk så i 1626 en nasjonal «oppfølger» i et tysk tredje bind, en fortsettelse som ender med Guzmáns pilegrimsferd til Jerusalem. *Lazarillo* ble først oversatt i 1651. – I England kom det kun én oversettelse av *Guzmán*, og da første og andre bind oversatt under ett, i 1622. En oversettelse av *El Buscón* kom i 1657. I begge tilfeller er det franske oversettelser, som gjengir grunnteksten i til dels forvrengt form, som tjener som «originaler». Parallelt med oversettelsen av «de spanske originalene» fra fransk, ble også de mest kjent franske pikareskene oversatt til engelsk. For eksempel oversatte Tobias Smollett i 1748 Lesages *Gil Blas* til engelsk og sier i forordet til sin egen *Roderick Random* fra samme år at han har Lesages tekst som sitt forbilde. Tradisjonen i England har derfor en meget sammensatt bakgrunn og begynner også senere, noe som vel også forklarer Lesages innflytelse over den.

I et hundreårsperspektiv og med innflytelse fra så mange tvilsomme eller erklært omskrivende oversettelser, var pikaresken dømt til å undergå store endringer – og anta lokale former – på sin vandring utenfor Spania. Parker bemerker på s. 116 i sin bok lakonisk i forbindelse med Lesages *Guzmán*-oversettelse, at «Even today it is possible for

Frenchmen who are not Hispanists to be apparently ignorant of the true ending that Alemán gave to his work.»

Pikaresken i et videre iberisk perspektiv: vandringen vestover

Etter denne korte omtale av pikareskens vandring nordover i Europa, skal vi avslutningsvis vende blikket mot den innflytelse den spanske pikaresken fikk i nabolandet Portugal. Det nære kulturelle slektskapet tatt i betraktning, representerer de portugisiske prosatekstene fra barokken kanskje det nasjonale tekstcorpus det er aller mest interessant å sammenligne den spanske pikaresken med. Samtidig utgjør den portugisiske fiksjonsprosaen et av de dårligst kartlagte innflytelsesområder for den spanske gullalder-pikaresken i samtid og nær ettertid.

Situasjonen på spansk område var altså den at pikaresken først oppsto som en kontragenre til pastoralen og ridderromanen, for så å *etablere seg* som (i henhold til Rico *reduceres* til) en ny genre som Cervantes' nye fortellerform deretter, som kontragenre, oppponerer mot. Sistnevnte *inkluderer* dermed den i realiteten samtidige pikareskgenren blant alle de ulike fortellertradisjoner den søker både å kontrastere og overgå. Også i Portugal hadde man, ved den spanske pikareskens «utbrudd», en kulturell og litterær situasjon som var svært lik den spanske, også fordi det, i betydelig grad, fremdeles var snakk om et fellesiberisk område. Flere store forfattere fra denne perioden figurerer derfor med like stor rett i begge lands litteraturhistorier, selv om både det befolkningsmessige og politiske styrkeforholdet tilsa at det var flere portugisiske aktører i dette kulturelle markedet, som hadde sitt politiske tyngdepunkt i Madrid, enn det var spanjere lenger vest. Jorge de Montemayor (navnets opprinnelige portugisiske form er Montemor) er et godt eksempel på dette; hans *Diana* la grunnlaget for den italienskinspirerte pastoralen i Portugal og Spania og kom selv til å øve innflytelse langt utover det iberiske området.¹⁷ Ridderromanen var riktig nok ikke like trendskapende og populær i Portugal som i Spania, men pastoralen sto

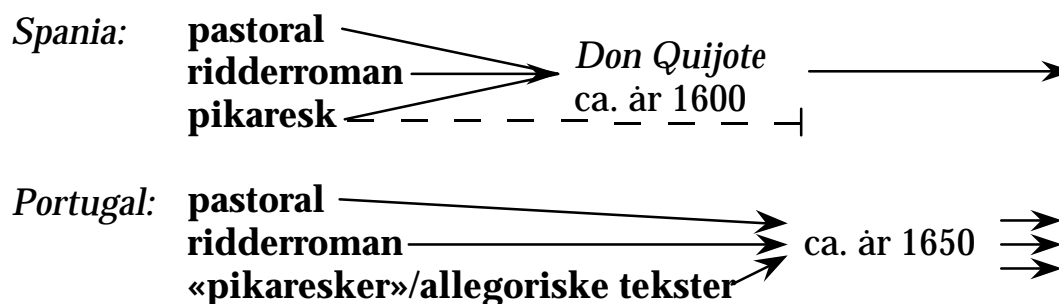
¹⁷ *Los Siete Libros de la Diana*, som ble utgitt i 1559, kom i ytterligere 17 utgaver på 1500-tallet og deretter i åtte nye i løpet av 1600-tallet. Verket ble oversatt til italiensk, fransk, engelsk, tysk og nederlandsk. Av sine samtidige landsmenn ble Jorge de Montemor, som døde i Italia alt i 1561, kritisert for ikke å ha skrevet verket på morsmålet.

nok sterkere der, relativt sett – og muligens også absolutt sett – vurdert utfra antallet store pastoralverk.¹⁸

Det faktum at pikaresken ikke slo igjennom og skapte «skole» i Portugal sammenlignet med i Frankrike, Tyskland og England, må sees som et avgjørende skille i den litterære utviklingen de to iberiske nasjonene imellom – akkurat som tidspunktet representerer det endelige klimaks i et flere hundre år langt «samboerforhold». Forholdet har ulike, sammenvirkende forklaringer; vi snakker om språklige forhold (bilingvismen som strengt tatt gjorde oversettelser overflødige og dermed heller ikke inviterte til «kreative» nasjonale sådanne), vi snakker om politiske forhold (pikareskens æra faller helt sammen med unionstiden som representerte, og mot slutten sterkt aksentuerte, en åpen anti-spansk holdning i Portugal), og vi snakker om sensuren, som på portugisisk område stadig ble strengere og ikke minst hadde et våkent øye til pikaresken, som den betraktet som en mer enn tvilsom genre.

Noe før-pikaresk kritisk incitament med utgangspunkt i Erasmus' skrifter får man heller ikke, siden humanismen var satt på index og landet bortimot hermetisk lukket for disse tankestrømningene. I portugisisk sammenheng skjer heller intet genre-brudd tilsvarende det man, for den fortellende prosaens del, får i Spania; både ridderromanene og ikke minst pastoralen holder tvert imot stand og «forny» helt frem til slutten av 1600-tallet. Der man på spansk side får en *Don Quijote*-tekst som en kontragenre til et helt sett narrative former, deriblant pikaresken, får man i portugisisk 1600-tallsprosa en situasjon som kan beskrives som den stikk motsatte, som et knippe av prosaformer som fortsatt har sine formelle forbilder i det forgangne. Situasjonen i de to land kan, sterkt forenklet, illustreres slik:

¹⁸ I tillegg til det spanskspråklige *Diana*, er større pastoralverk (300 sider eller mer) fra portugisisk område Fernão Álvares do Orientes *Lusitânia Transformada* fra 1607, Francisco Rodrigues Lobos store pastoraltrilogi *Primavera* (1601), *Pastor Peregrino* (1603) og *Desenganado* (1614), Manuel Quintano de Vasconcelos' *A Paciência Constante* (1622), Elói de Soto Maiors *Ribeiras do Mondego* (1623) og Nunes Freires *Os Campos Elísios* utgitt i 1624. Bernardim Ribeiros berømte «novela sentimental» *Menina e Moça* fra 1554 har sterke pastorale trekk, det samme har det - antagelig samtidige - anonyme verket *Naceo e Amperidónia*. I tillegg ser man klar innflytelse fra pastoraltradisjonen i en rekke mindre, og svært lite kjente, prosaverk fra 1600-tallet.



Den portugisiske situasjonen uttrykker dermed en slags litteraturhistorisk sentripedalkraft med store konsekvenser for den narratologiske utviklingen, nettopp fordi en slik utvikling strengt tatt ikke finner sted. Man fikk heller ingen sterk kritikk av pastoralens eskapisme, slik tilfellet var lenger øst; dens litterære og ideologiske oppskrift som «løsning» på dagens problemer lot ikke til å møte noen virkelig motstand. Pastoralen fortsatte dermed, som litterært og idémessig konsept, sin eksistens og utvikling inntil den døde for eget grep i den såkalte «arkadismens» sterile rollespill i siste halvdel av 1700-tallet. Det som ble skrevet av tekster med åpenbare pikareske forbilder, tonet dessuten, og typisk nok, kraftig ned «slyngelproblematikken» og konsentrerte seg om pikareskens moral- og trodiskusjon, slik tilfellet var med nok en apokryf Alemán-oppfølger – den såkalte «Tredje del av Guzmán de Alfarache», skrevet på spansk i Madrid rundt 1650 av en portugisisk adelsmann – markien av Montebelo. Her følges en angrende Guzmán fra galeiene (sluttsituasjonen i Alemáns annen del) på vandring i Portugal og i det iberiske landskap til han gjør endelig bot i en eneboers selskap og trekker seg tilbake fra verden – et forløp som forøvrig minner mye både om Grimmelhausens sluttintrige i *Simplicissimus* og den tyske apokryfe tredje delen av *Guzmán*.

Selv om markien av Montebelos tekst på mange vis lar sin portugisiske tilknytning skinne igjennom, finner vi det søkt å innlemme den i den portugisiske litteraturtradisjonen – selv om de ytterst få portugisiske litteraturhistorikere som har arbeidet med pikaresktradisjonen, naturligvis trykker teksten til sitt nasjonale bryst. Verket var dessuten lite kjent i Portugal både i samtid og ettertid og kom dermed ikke til å øve noen innflytelse der. Med unntak av én kort tekst som har intrigen i *Lazarillo* som sitt klare forbilde – Gaspar Pires Rebelos «O desgraciado amante Peralvilho», som kommer som nummer fem i rekken av hans seks *Novelas Exemplares* fra 1650 – finnes det etter vårt skjønn kun tekster som, på ulike vis og dermed i varierende grad, kvalifiserer til Guilléns

utvidede pikareskbegrep. I langt sterkere grad enn hva tilfellet er i den spanske pikaresktradisjonen Rico egentlig karakteriserer som pikareskens forfall, vil portugisiske tekster med pikareske trekk måtte sies å representere mislykkede forsøk på imitasjon, eller et mer distansert forhold til pikaresken som form. (Forskjeller i «nasjonalkarakter» har fra begge sider vært lansert som et forklarende moment.) Det lille antallet tekster med pikareske trekk vi har å gjøre med fra portugisisk 1600- og 1700-tall, gjør det dessuten – uansett forklaringsmodell – problematisk å snakke om noe egentlig forsøk på å inkorporere genren i den portugisiske nasjonallitteraturen.

Skulle man likevel også for det portugisiske materialet utvide sitt premissgrunnlag, vil vårt standpunkt være at når Cervantes' fire eksemplariske noveller er tatt inn både i Valbuena y Prats antologi og i den historiske og teoretiske diskusjonen om pikareskens rammer, så vil såvel de tre første tekstene i Dom Francisco Manuel de Melos *Apólogos Dialogais* fra 1654 («Relógios Falantes», «Escritório Avarento» og «Visita das Fontes») og *Obras do fradinho da mão furada*, av ukjent forfatter, måtte kvalifisere til samme klassifisering.

IV KONKLUSJON – PIKARESKEN OG BAROKKEN

Når man betrakter den spanske gullalder-pikaresken som historisk fenomen, er det dens betydning som en tidlig – og etter Ricos vurdering, stilistisk sett *for* tidlig – forløper for den realistiske roman, man gjerne er opptatt av. I den forstand kan den synes som en anakronisme, eller som en regional parentes, i barokklitteraturen – i alle fall sett utfra barokken som litterær stereotypi. Det er likevel ikke vanskelig å få øye på barokke trekk ved pikaresken; problemet synes snarere å være at den suger alle vesenlige barokke temaer opp i seg og konkretiserer dem. Livsreisen som i mer tradisjonell barokk-fremstilling oftest uttrykkes symbolsk, om enn med aldri så reelle religiøse konsekvenser, går i pikaresken skritt for skritt, fra by til by, år for år.

På samme vis formidles motsetningsforholdet mellom væren og forstillelse helt konkret gjennom pícaroens triksing og kjeltringstreker; han lever av sin forstillelse, av sin evne til å skifte maske. Tilværelsens alvor synes å drukne dels i spilopper og vidd, dels i desillusjon og kynisme over en sosial virkelighet som synes låst. Den episodiske formen og den uavsluttede historien, der avsluttede hendelser og

innskudd følger hverandre i en uendelig strøm, er i seg selv barokke trekk, men gjenspeiler her pícaroens kløkt som et resultat av en empirisk eksempelsamling, i større utstrekning enn den formidler innsikt som et resultat av introspeksjon og refleksjon. Barokkens favorisering av det uforutsigbare og omskiftelige er i det pikareske liv gjennomført inntil det mekaniske, der menneskets eksistensielle uro og usikkerhet nærmest reduseres til hver dags kamp for å dekke basale behov, for å overleve i en tilværelse preget av krig.

Som vi har sett, er dette likevel ikke hele bildet; Alemán introduserer med *Guzmán de Alfarache* pikareskens behandling av motreformasjonens – og den litterære barokkens – diskusjon av synd og soning, og gir dermed også reisemotivet den samme dobbelthet som i barokktradisjonen forøvrig. Slik får den pikareske behandling av forholdet illusjon/desillusjon i en rekke tilfeller også et religiøst innhold, i betydningen *desengaño* som innsikt til frelse. Ved å gjøre den foreldreløse, det upregede mennesket som forderves, til sitt absolutte tematiske nucleus, retter picaresken sitt fokus mot *desengaño*-begrepet i såvel sosial, psykologisk som i eksistensiell forstand. På tross av sin konstante bevegelse og tilpasningsdyktighet er pícaroen riktig nok fanget i livets labyrint, men denne har ikke – utelukkende – et sosialt uttrykk, og han forholder seg ikke, som menneske, alltid statisk til den. Det ligger nok en sosial determinisme i pikaresken, men ingen moralsk¹⁹.

Hva så med fortellerformens forhold til det barokke; hvordan står dens usminkede virkelighetsgjengivelse, dens klare sosiale kritikk seg mot barokkens formelle spill og forkjærlighet for det tvetydige? Som vi forhåpentlig har klart å formidle, representerer pikaresken – løgnerens selvbiografi – på sitt beste, dvs. der pícaroen som fiktiv selvbiografisk regissør og kronikør, ikke minst ved hjelp av sitt ironiske språk, makter å formidle konflikten mellom *homo interior* og *homo exterior*, en tvetydig og vanskelig gjennomskuelig beretning. Til tross for sin realistiske form, har den derfor, slik en har formulert det, en virkelighetsødeleggende stil. – Det som tilsynelatende var en anakronisme, viser seg altså likevel, på sitt vis, å være *eksemplarisk*.

¹⁹ Kfr. også José Antonio Maravall: *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid 1986 og *La cultura del Barroco* fra 1981, samt Marcel Bataillon: *Picaros y Picaresca*, Madrid 1969.